د. حمد البليهد

جماليات المكان في الرواية السعودية



دراسة نقدية



جماليات المكان في الرواية السعودية

دراسة نقدية

حمد بن سعود البليهد
E-mail : dr.hamed_buleihed@yahoo.com

© دار الكفاح للنشر والتوزيع ١٤٢٨ هـ
فهرسة مكتبة الملك فهد الوطنية أثناء النشر
البليهد ، حمد بن سعود
جماليات المكان في الرواية السعودية. / حمد بن سعود البليهد .
الدمام ، ١٤٢٩ هـ
.. ص ، : .. سم
ردمك ١-٣٧٩-٥٩-٩٩٦٠-٩٧٨

١- القصة العربية - نقد - السعودية أ.العنوان
ديوي ٨١٣,٠٣٩٥٣١٠٠٩   ١٤٢٩/٦٣٢

رقم الإيداع : ١٤٢٩/٦٣٢
ردمك : ١-٣٧٩-٥٩-٩٩٦٠-٩٧٨



دار الكفاح للنشر والتوزيع
AL-KIFAH PUBLISHING HOUSE

الإدارة العامة :
الدمام - شارع الملك خالد - حي الربيع
تلفون : ٠٣٨٣٣٠٥٠٧ - فاكس : ٠٣٨٣٣٠٥٩٩

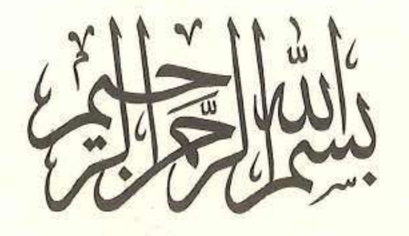
General Administration :
Dammam - King Khalid St. - Rabie Area
Tel.: 03 8330507 - Fax : 03 8330599

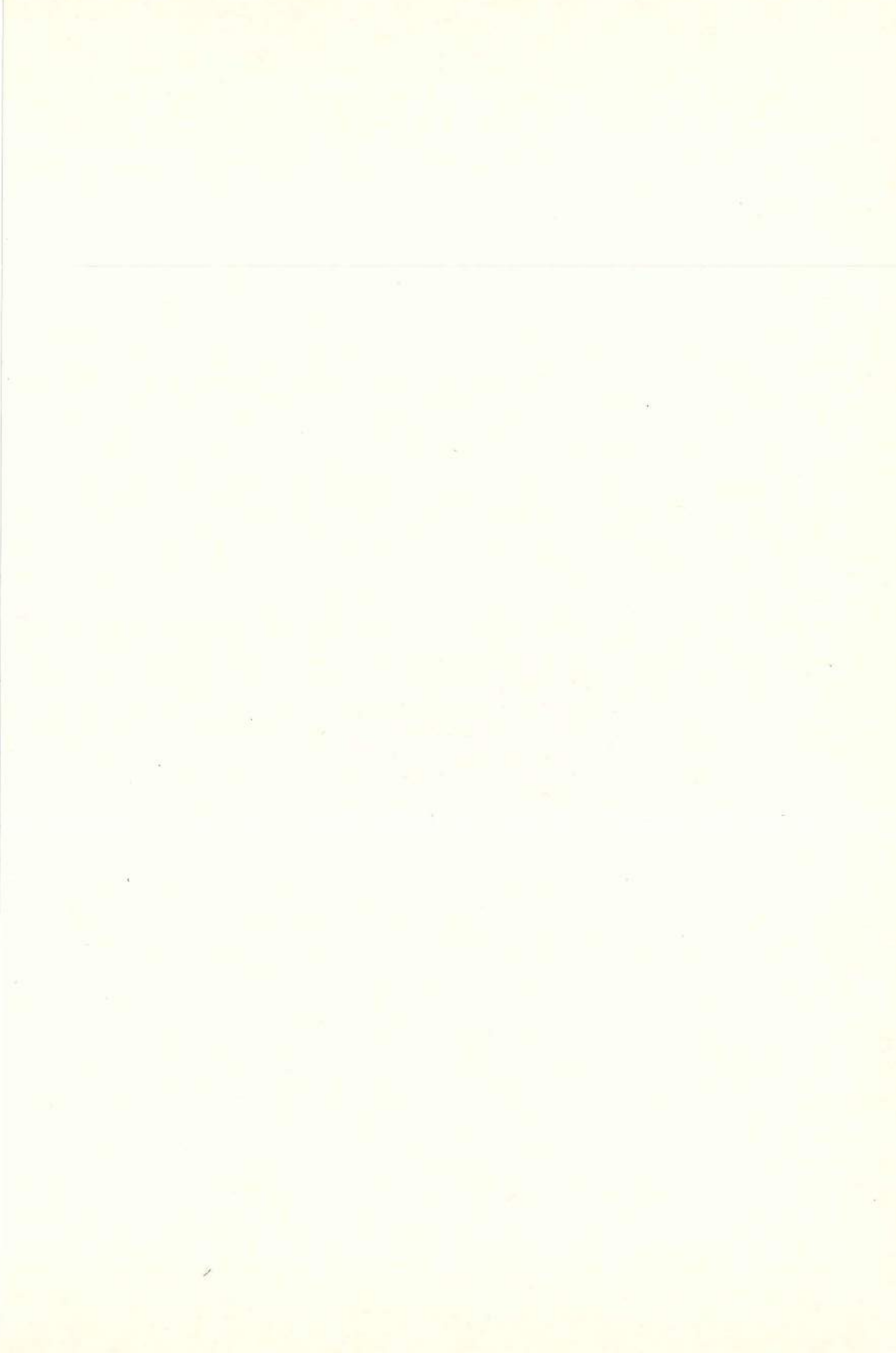
الفروع :
الدمام - العدامة - تقاطع ١٣- تلفون : ٠٣٨٠٥٨٧٧٥
الرياض - الديرة - شارع العطايف - تلفون : ٠١ ٢٨٧٦٧١٨
جدة - شارع فلسطين - تلفون : ٠٢٦٧٥٥٩٥٠ - فاكس : ٠٢٦٧٥٥٢٨٥

E-mail : publishing@kifahprint.com

الإشراف الفني
الكفاح للإبداع والتصاميم
الصف الضوئي :
مطابع الكفاح - الدمام
التنفيذ الطباعي
مطابع الكفاح - الدمام

Technical Supervision by
Al-Kifah for Innovation & Design
Text Typesetting :
Al-Kifah Printing Press - Dammam
Printing Finishing
Al-Kifah Printing Press - Dammam


بسم الله الرحمن الرحيم



الإهداء:

إلى أمي:

نبع لا ينضب،

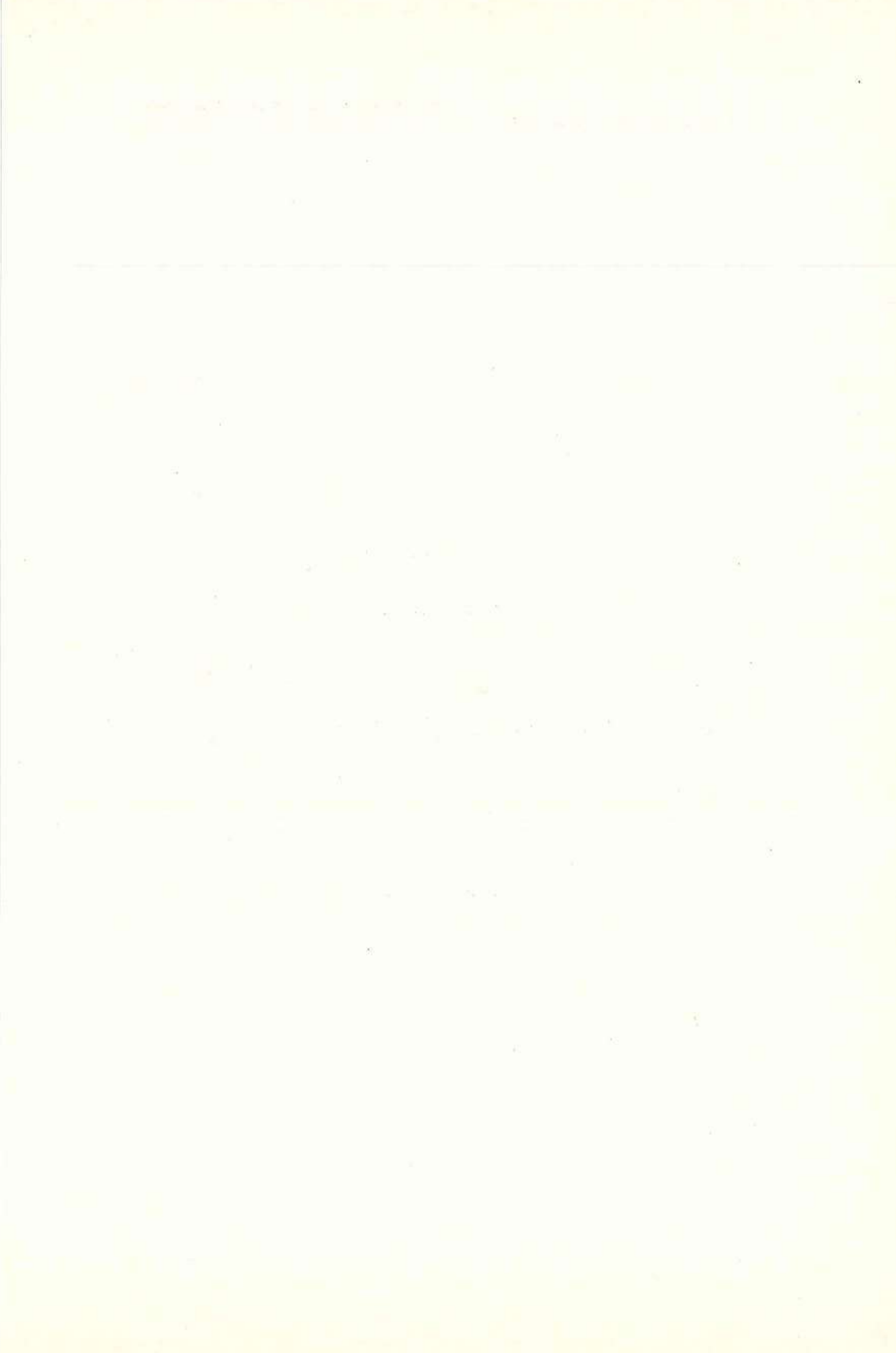
ودوحة وارفة الظلال..

إلى أبي:

جبل حملني على ظهره وظل يسمو في مناكب الحياة..

إلى زوجتي:

رفيقة درب، وأنيسة وحشة..



المقدِّمة

الحمد لله الذي خلق الإنسان من ماء مهين، وجعله في قرار مكين، ثم أنشأه وأخرجه وكتب له السعي في أماكن الحياة، وميَّزه بالعقل، وفضَّله على من سواه، وصلّ اللهم على نبي الرحمة، الذي جاهد لهداية البشريَّة في كل مكان....

وبعد :

فصلة الإنسان بالمكان صلة ذات أبعاد عميقة ، وعلاقته به علاقة جدلية مصيرية ؛ إذ ما من حركة في هذا الكون إلا وهي مقترنة بمكان ، بل يستحيل تصور لحظة من لحظات الوجود الإنساني خارج سياق المكان ، فهو جزء لا يتجزأ من كل الموجودات ، وحاضر بكثافة في حركتها وسكونها ، حتى يمكن القول :إنه ما من قرين للتجربة الإنسانية كالمكان ؛ فهو مبتداها وحاضنها وموئلها .

وقد ظل عنصر المكان - على أهميته وجليل قدره في النصوص الأدبية بشكل عام ، والروائية على وجه الخصوص - أمداً طويلا غائباً عن أنظار الدراسات الأدبية والنقدية في عالمنا العربي تحديداً ؛ إذ لم يكن محط الاهتمام سوى خلال العقدين المنصرمين تقريباً ، على الرغم مما حفلت به كثير من النصوص الأدبية على مر العصور من دلالات متنوعة سواء في مستوى علاقات المكان مع بقية العناصر الروائية الأخرى ، أو في مستوى آليات تشكيله فنيًّا، أو في مستوى طرائق وصفه ووسائل توظيفه دلاليًّا؛ فقد انصب جل اهتمام الدراسات الأدبية على مكونات السرد الأخرى ، فأخذت تولي كبير العناية بمنطق الأحداث ، ووظائف الشخصيات ، وزمن السرد ، وجماليات اللغة ، بينما

غفلت عن التركيز على عنصر المكان مع ما يضطلع به من مهمة بالغة الدقة في تشكيل الفضاء الشامل في النصوص الروائية ، من خلال تحديد مواقع الشخصيات ورسم مواقفها وردود أفعالها ، ونمو الأحداث وتطورها ؛ فهو المرتكز الذي ينهض عليه بناء الرواية الشامل، وبه تضمن تماسكها الفني .

وقد اختارت هذه الدراسة الجمع بين المكان والرواية ؛ لأنها ترى في هذه الأخيرة بحكم طبيعتها وقربها من الواقع خير ممثل للمكان بكل تجلياته ومظاهره ، فالرواية والمكان قرينان لا يكادان يفترقان ؛ فهي تحتاج إليه لتؤسس من خلاله بناء عالمها وتشد به أواصر العلاقة مع بقية عناصرها ، كما أنه أيضاً محتاج لها لتعينه على تجلية صوره ومظاهره والكشف عن دلالاته ووظائفه ، فكل منهما يعدُّ سبيلاً إلى الآخر وعوناً عليه ؛ بحيث يغدو كلُّ طرفٍ وسيلةً وغايةً في ذاته .

ولكي تكتمل أطراف المعادلة بشكل أقرب إلى الصواب سعت الدراسة إلى تناول المكان من خلال الرواية ليس بالنظر إلى كيفية حضوره وتوظيفها له فحسب ؛ بل جمعت إلى جانب الطرفين السابقين طرفاً ثالثاً على قدر من الأهمية ذلك هو الإنسان ، المُنتجِّ الفعلي لكل دلالات المكان والمحرك الرئيس له ، الإنسان الذي طالما اجتهدت الرواية نفسها طيلة مسيرتها وعلى اختلاف رؤى كتابها وتعدُّد اتجاهاتهم إلى الاقتراب من واقعه وتصوير صراعه مع الحياة والناس، ورصد تفاعله مع محيطه وقضاياه [1] .

ولما كان للمكان ذلك الأثر الجليل على كل مناحي الحياة ، ولِما له من الحضور الكثيف في النفس الإنسانية ، وما ينهض به من المهام الجسيمة في بنية

---

(١) انظر عبدالصمد زايد: المكان في الرواية العربية (الصورة والدلالة)، دار محمد علي للنشر، تونس، ط١ – ٢٠٠٣م : ١٦ .

الرواية وتركيبها ، أصبح في حاجة ماسة إلى مزيد من الدراسة ومزيد من الرصد للكشف عن دلالاته بوصفه وسيلة يُقدِّم من خلالها الروائي مواقفه ورؤاه تجاه الواقع وما يزخر به من مختلف التناقضات وضروب الصراعات .

إن الموضوع الذي تطمح هذه الدراسة إلى ملامسته هو المكان الفاعل في نصوص الرواية السعودية في علاقته الجدلية مع الشخصيات مؤثراً فيها ومتأثراً بها في كثير من الأحيان حين يتحول المكان إلى عنصر يوجه الوظيفة السردية ويرشدها لتحقيق غاياتها ، وذلك بفضل بنيته الخاصة وعلاقاته مع بقية العناصر، مما يتيح للدراسة مجالاً لمحاولة كشف تلك الاستراتيجية التي تتبعها الرواية في بناء عالمها واستكناه رؤاها الكلية للواقع عن طريق رصد أنماط المكان ومظاهره في علاقاته المتعددة تمهيداً لبيان آليات التشكيل التي اتخذها الروائيون السعوديون لتحويل المكان إلى مادة فنية ، وتفاوتهم في طرائق وصفه ووسائل توظيفه .

ومما حفز هذه الدراسة إلى الاهتمام بموضوع جماليات المكان ما تفتقر إليه الرواية السعودية من الدراسات العلمية ذات الطابع الأكاديمي التي تُعنى بعنصر المكان، وهو نقص لا يتناسب مع تكاثر الإنتاج الروائي المحلي في السنوات العشر الأخيرة ، كما لا يتناسب مع أهمية هذا الموضوع وصلته الوثيقة بالحياة .

ومن الدراسات التي اقتربت من موضوع المكان في الرواية السعودية دراسة بعنوان (أثر المكان في تشكيل الرواية السعودية لدى جيل الرواد)، قام بها الأستاذ/ أسامة محمد الملا ، وهي خطوة جديدة على الطريق ، ومع التقدير للجهد المبذول في هذه الدراسة إلا أنها اقتصرت على مرحلة الريادة المبكرة ، كما أن المدونة الروائية التي اشتغل عليها الجانب التطبيقي لم تتجاوز ست روايات

تمت دراستها من خلال علاقات المكان بغيره من العناصر دون الإحاطة بجوانب الموضوع .

وهناك دراسة أخرى قام بها الدكتور/ طلعت صبح صدرت طبعتها الأولى عام ١٤١١هـ، إلا أن منهجها الشمولي جعلها تضم في طياتها كل الفنون السردية من قصة ورواية، فضلا عن أنها لم تفرد عنصر المكان بدراسة مستقلة بوصفه شبكة من العلاقات ووجهات النظر التي تتضامن لتشييد بناء الرواية الشامل .

يضاف إلى هاتين الدراستين مجموعة من الدراسات القصيرة والمقالات المتفرقة . وعلى الرغم من الفائدة والإضافة التي لا تخلو منها جميع الأعمال السابقة ، إلا أن الملاحظ عليها أنها جزئية ومحدودة ، سواء في طريقة تناولها ومنهجها ، أو في اقتصارها على نص وحيد أو عدة نصوص قليلة ، بمعنى أنها لا تتناول المكان في الرواية السعودية بكل مظاهره وعلاقاته .

ومع ذلك لا تنكر هذه الدراسة أنها أفادت بشكل كبير من كل ما سبق بطريقة أو بأخرى ؛ فقد مهدت لها طرقاً شائكة ، وفتحت أمامها آفاقاً شاسعة ، سواء في جانب الإجراء المنهجي، أو من خلال رفدها بالإضاءات المهمة .

وقد صادفت هذه الدراسة -كما هو حال كل دراسة- بعض الصعوبات والعوائق ، نشأ بعضها من جِدَّة موضوع المكان في سياق الدراسات العربية ، وافتقاره إلى نظرية متكاملة تستأنس الدراسة بها لجلاء آليات المكان وكيفية اشتغاله ، يضاف إلى ذلك دقة مفهوم المكان نفسه والتباسه بغيره من المصطلحات ذات السمات التجريديَّة ، كما أن طبيعة التخطيط الذي رُسم لهذه الدراسة قد فَرَضَ عليها باستمرار وفي كل مرحلة من مراحلها معاودة قراءة النصوص المنتخبة على كثرتها بحثاً عن تجليات المكان ومظاهره المبثوثة في

مختلف الروايات ، وفي هذا من العناء ما فيه ، ولعله يكون شفيعاً لها فيما قد يعتورها من خلل أو نقص ، وقد يتفق لنمط ما من المكان أَكْثَرُ من دلالة في رواية أو أكثر ، فتضطر الدراسة إلى الإشارة إليه في أكثر من موضع ، مما قد يوهم بأن ثمة تكراراً ، والحال أن لا تكرار ، وإنما مرد ذلك اختلاف الدلالة ، ورغبة في منح النتائج المتوخاة قرباً من الدقة لتكون ممثلة لأغلب المنجز الروائي السعودي .

أما ما يخص المنهج الذي سلكته الدراسة فقد جاء في مستويين ، كان غرض الأول منهما التعريف بالمصطلحات والمفاهيم التي نهضت عليها الدارسة، ومحاولة تتبع تحولاتها وتنقلها بين عدة حقول معرفية ، وتفرغ المستوى الثاني إلى بيان المناهج الإجرائية التي تمَّ التعويل عليها ، أو على بعض مقولاتها أو أسسها ، ولم تركن الدراسة لمنهج واحد ، حيث كان استقراء النصوص واستنطاقها هو هاجسها الأول ، ومع ذلك فقد حرصت ما وسعها الجهد والطاقة إلى الاستفادة من عدة مناهج ، مع محاولة الاستعانة ببعض الإجراءات النقدية الحديثة في مجال الدراسات المكانية ، كما أن مفهوم المكان في تشعبه وعمقه ، وقد تداولته علوم كثيرة متباينة قد حتَّم عدم الاكتفاء بمنهج واحد ، فسعت الدراسة إلى الاستفادة من بعض المناهج والنظريات ، تتخير منها ما يتناسب مع موضوعها وما تناولته من قضايا في فصولها المختلفة ، فقد استفادت من منهج التحليل الاجتماعي فيما يخصُّ تأثر الأعمال الأدبية في تطورها الفني ببعض التحولات الاجتماعية ، كما استندت إلى منهج التحليل النفسي فيما يتعلق بكون الإنتاج الأدبي يحاول الكشف عما يجول في لاشعور الكاتب ، ونفوس شخصياته ، كما أخذت عن المنهج الواقعي بعض مقولاته وتصوراته من حيث تماسُ الفن الروائي مع الواقع الفعلي .

وعلى مستوى الخطة التي سارت الدراسة وفق معالمها ، فقد جاءت في ستة فصول يتقدمها تمهيد وتتلوها خاتمة ، وقد جاء التمهيد في ثلاثة مباحث ؛ خُصص المبحث الأول لحديث موجز عن الرواية السعودية ومراحل تطورها ، وفي المبحث الثاني تحرير لمفهوم الجماليات في جانب اشتقاقه اللفظي مع محاولة تتبع جذور استخدامه في حقل الدراسات الأدبية ، وفي المبحث الثالث وقفة مع مصطلح المكان بشكل عام من خلال علاقته بالإنسان بوصفها علاقة جدلية مصيرية ، ثم حديث عن مفهوم المكان الروائي في محاولة لرفع الالتباس الذي لازمه في كثير من الدراسات الأدبية حين خلطت بينه وبين غيره من المصطلحات كالفضاء والحيز .

أما الفصل الأول فقد تخصص لعرض أبرز مظاهر المكان التي يتمثلها في النص الروائي بمظهريه الواقعي والتخييلي ، ونهض الفصل الثاني بمهمة الاقتراب من تشكل المكان عن طريق تقاطعه مع بقية عناصر البناء الروائي ، ورصد الفصل الثالث أبعاد المكان النفسية وما تتركه من آثار مختلفة على جوانب الشخصيات ، وكان الفصل الرابع محاولة للكشف عن جملة من الدلالات التي يمكن أن ينتجها حضور المكان في المنجز الروائي السعودي ، أما الفصل الخامس فقد انشغل بوسائل مثول المكان من خلال الوصف الساكن والمتحرك ، ثم الفصل السادس الذي كان بمثابة نتيجة لوصف المكان ، حيث بحث هذا الفصل وظائف المكان من خلال تعدد مقاصدها وتفاوت جمالياتها ، وجاءت الخاتمة رابطة فصول الدراسة بزمام بعض مُوجِزة حصيلتها وأبرز نتائجها .

هذا وقد نهضت الدراسة على سبع وثلاثين رواية تم انتخابها من أصل ثمانين عملاً روائياً تقريباً صدرت خلال المدة الزمنية التي استغرقتها الدراسة ،

على أن شطراً كبيراً من هذه الأعمال لا يكاد ينطبق عليه مصطلح الرواية بمفهومة الدقيق ، ولا سيما في جوانبها الفنية ، لذا فقد تم استبعاد مجموعة من النصوص التي تنأى عن مفهوم الرواية ، مثلما تم استبعاد بعضها الآخر أيضاً ؛ لبعدها عن غرض الدارسة ، فقد كان المنطق المتحكم في اختيار الروايات هو مدى توظيفها لعنصر المكان ، كما حرصت الدارسة على أن تكون النصوص الروائية المنتخبة تمثل جميع مراحل الرواية السعودية ما أمكن ذلك .

وأخيراً ما كان لهذه الدراسة أن تظهر بهذه الصورة لولا فضل الله وتوفيقه ، ثم بجليل الدعم والمساندة اللذين حظيت بهما من لدن أستاذي المشرف على هذه الدراسة الأستاذ الدكتور أحمد السعدني الذي أخذ بيدي بالتوجيه والإرشاد تارة ، وبالنقد والتفسير تارة أخرى ، فقد كان رفيقاً بنصحه ، كريماً بجميل صبره، فلا يسعني في هذه الخاتمة إلا أن أتقدم له بوافر الشكر، وأصدق التقدير ، وخالص الدعاء ، وأسأل الله العلي القدير أن يجزل له المثوبة وعظيم الأجر ، وأن يجعل عملي في هذه الدراسة خالصاً لوجهه الكريم ، وأن يغفر لي ما وقعت فيه من الزلل والتقصير إنه سميع مجيب .



التمهيد

الرواية السعودية ومراحل تطورها :

ليس من غاية هذه الدراسة أن تؤرخ أو ترصد مسيرة الرواية السعودية في مراحلها المختلفة، فتلك مهمة تخرج عن قصدها وهدفها؛ فقد تكفلت بمهمة الرصد والتأريخ دراسات وأبحاث متخصصة ، وليس من النافع والمجدي إعادة القول وتكراره، وإنما هدف هذا التمهيد أن يقف وقفة سريعة موجزة على المراحل التي قطعتها الرواية السعودية منذ نشأتها المبكرة إلى أن اقتربت أو كادت من نضجها الفني، وهي وقفة أوجبتها متطلبات المنهج العلمي في مشروع هذه الدراسة، مع يقين هذا التمهيد أنه لن يأتي بأمر جديد، وإنما هو إيجاز لما بسطه الباحثون والدارسون من قبل.

وقد درج أكثر الدارسين والنقاد على تحقيب مراحل الرواية السعودية إلى ثلاث حقب أو ثلاث مراحل، تختلف في المسميات التي أطلقها الدارسون، كما تختلف كل مرحلة في حجم الإنتاج كمًّا وكيفًا، ويكاد يتفق الدارسون على أنها ثلاث مراحل هي :

التأسيس [(١)]:

يكاد يتفق معظم الدارسين والنقاد على أن تاريخ نشأة الرواية السعودية يعود إلى سنة (١٣٤٩هـ-١٩٣٠م) ويمثلها صدور رواية (التوأمان١٣٤٩هـ)

---

(١) يحلو لبعض الدارسين أن يطلق على هذه المرحلة :(المخاض أو المحاولات الأولى، أو الإرهاصات والبشائر، أو البدايات والتأسيس، وقد يصفها بعضهم اعتماداً على المضمون فيقول: الرواية التعليمية الإصلاحية).

لعبد القدوس الأنصاري[١]، ثم تصدر في عام ١٣٥٠هـ محاولة أخرى متواضعة بعنوان:(فتاة البسفور) لصالح سالم[٢]، ثم بعد أربع سنوات يظهر عمل آخر باسم (الانتقام الطبعي أو الطبيعي) لمحمد نور الجوهري [٣]،ولم يذكر هذا العمل غير فئة قليلة من الدارسين[٤] بإشارات عابرة سريعة. وقد كان فقدان هذه الرواية وعدم توافرها في المكتبات السعودية وراء غفلة الباحثين عنها واستثنائها من دراساتهم [٥] ليسود الصمت بعد ذلك ما يقرب من خمسة عشر عاماً تقريباً ، ثم يأتي عام(١٣٦٨هـ ، ١٩٤٨م) ويصدر فيه عملان: (فكرة) لأحمد السباعي، و(البعث) لمحمد علي المغربي، ولا تكاد تخرج روايات هذه

---

(١) يقدم د. عبد العزيز السبيل رأيًا لتأريخ نشأة الرواية السعودية يتمثل بصدور رواية: (الانتقام الطبيعي) مستندًا في رأيه إلى النضج الفني الذي تمثله هذه الرواية قياسًا برواية: (التوأمان). انظر:دراسة بعنوان: الرواية المحلية :رؤية في مرحلة النشأة ، ضمن ملف أصدره نادي القصيم الأدبي تحت عنوان: الرواية بوصفها الأكثر حضورًا: ٩٠.

(٢) صدرت في القاهرة عام ١٣٥٠هـ ، وهي شبه مفقودة ، فلم يذكرها أحد من الباحثين غير الدكتور علي جواد الطاهر ، انظر : معجم المطبوعات العربية ، المكتبة العالمية ، بغداد ، ط١، ١٩٨٥م: ١/ ٤٦٥.

(٣) هناك اختلاف في اسم العمل واسم المؤلف، أما اختلاف اسم العمل فمرده إلى فصاحة الكلمة ؛فقد يذكرها البعض الطبعي أو الطبيعي، أما اسم المؤلف فقد يذكر الجوهري أو الجوهرجي. انظر: يحيي ساعاتي: الأدب العربي في المملكة العربية السعودية (ببلوجرافيا)، دار العلوم- الرياض ١٣٩٩هـ: ١٢١، د. علي جواد الطاهر: المرجع السابق : ٢/ ٤٠٥، د. محمد الشامخ النثر في المملكة العربية السعودية ، دار العلوم- الرياض ط٣ - ١٩٨١م: ١٤٨ .

(٤) منهم : د. إبراهيم الفوزان في "كتابه الأدب الحجازي الحديث بين التقليد والتجديد"، و د. السيد محمد ديب في كتابه "فن الرواية في المملكة العربية السعودية"، إضافة إلى من ورد ذكرهم في الحاشية السابقة .

(٥) يوجد نسخة مصورة من هذه الرواية في مكتبة الحرم المكي، وقد تحدث عنها محمد حسن عواد في كتابه" تأملات في الأدب والحياة "، انظر دراسة د . عبد العزيز السبيل : في ملف نادي القصيم الأدبي، المرجع السابق : ٨٩ .

المرحلة في جانبها الموضوعي عن معالجة قضايا اجتماعية أو ثقافية، كالغزو الثقافي المتمثل في المعاهد الأجنبية في بلاد المسلمين وأثرها على الناشئة وهي الفكرة المحورية في رواية (التوأمان)، وقد تتخذ موضوعًا عاطفيًّا تقليديًّا يكون محوراً لها ،كما هو موضوع رواية (البعث)، أو تُقيم حوارًا يطرق عدة موضوعات، ويتناول قضايا طرأت على المجتمع مثل قضية المرأة، أو نقض بعض العادات والتقاليد الوافدة، كما فعلت رواية (فكرة)، وبالجملة فإن روايات هذه المرحلة يتأسس خطابها على ركيزة تربوية تعليمية ، أو مناقشة لبعض القضايا الاجتماعية وفق أهداف إصلاحية .

أما في جانبها الفني فهي قلما سلمتْ من الأسلوب الوعظي بصيغته التقريرية مبتعدة عن اللغة المجازية واللفظة الدالة الموحية، ولا غرابة في ذلك فهذا شأن البدايات والبواكير الأولى لأي فن وفي أي قطر، ويكفي روايات هذه المرحلة أنها جاءت استجابة لظروف بيئتها الثقافية والاجتماعية، واستطاعتْ بإمكاناتها المتواضعة أن تمس قضايا وموضوعات ظهرت في عصرها [١].

التجديد [٢]:

قد يبدو التحديد الزمني بين هذه المرحلة والتي سبقتها (التأسيس) معياراً واضحاً ومبرراً اعتماداً على تلك النقلة النوعية التي حققتها الرواية السعودية في هذه المرحلة ، إلا أن الصعوبة تبرز في تحديد زمن هذه المرحلة بالتي تليها ، وقد

---

(١) انظر : د. السيد محمد ديب :فن الرواية في المملكة العربية السعودية ، المكتبة الأزهرية للتراث- القاهرة، ط٢- ١٤١٥هـ : ٢٩- ٤٨،د. إبراهيم الفوزان : الأدب الحجازي بين التقليد والتجديد ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، ط١-١٤١٠هـ ، د. محمد الشنطي :فن الرواية في الأدب العربي السعودي المعاصر ، نادي جيزان الأدبي،ط١- ١٤١١هـ، ٤٥- ٤٩ .

(٢) يطلق عليها بعض الدارسين: المنعطف، أو إثبات الذات، أو مرحلة النضج الفني .

عمد بعض الباحثين مستنداً إلى التحديد التاريخي الصارم فتوقف بهذه المرحلة عند عام (١٤٠٠هـ)[١] لتبدأ بعده مرحلة التحديث ؛ ولن تلجأ هذه الدراسة إلى هذا التحديد التاريخي بين مرحلتي التجديد والتحديث ، وإنما ستعتمد على مقدار ما تحقق من نضج فني ، للتفريق بين هاتين المرحلتين .

تبدأ هذه المرحلة بصدور رواية (ثمن التضحية ١٣٧٨هـ) لحامد دمنهوري ، التي يعدها كثير من النقاد بداية حقيقية لمرحلة النضج الفني في الرواية السعودية، ففي هذه المرحلة شهدت الرواية السعودية نقلة مغايرة وتحولاً نوعيًّا في مستواها الفني والموضوعي، وتتابع صدور بعض الأعمال اللافتة للنظر إذ أصدر إبراهيم الحميدان روايته الأولى (ثقب في جدار الليل ١٣٨١هـ)، ثم أصدر بعد ذلك حامد دمنهوري روايته الثانية (ومرت الأيام ١٣٨٣هـ)، ثم تبعه إبراهيم الحميدان بروايته الثانية (سفينة الموتى ١٣٨٩هـ)[٢] التي حقق من خلالها نجاحًا فنيًّا ملحوظًا، فقد أصبح كُتَّاب الرواية في هذه المرحلة على وعي تام بحقيقة هذا الفن الجديد من خلال اطلاعهم على الأعمال الروائية في الأقطار العربية الأخرى، وبعض الأعمال الأجنبية المترجمة، بل كان بعضهم يتقن لغة أجنبية ومارس الترجمة لكبار الكتاب العالميين [٣]، فلم يعد الفن الروائي عند كُتَّاب هذه المرحلة مجرد قصة بسيطة تصاغ بأسلوب سطحي

---

(١) انظر : حسن الحازمي : البطل في الرواية السعودية ، نادي جازان الأدبي ، ط١ -١٤٢١هـ: ٢٤.

(٢) وقد صدرت هذه الرواية في طبعتها الثانية باسم (سفينة الضياع ١٤٠٩هـ) ، وهي الطبعة التي اعتمدت عليها هذه الدراسة .

(٣) كان حامد دمنهوري يتقن أكثر من لغة فمكنه ذلك من الاطلاع على نتاج كبار الكتاب، كما ترجم حمزة بوقري (بائع التبغ وقصص أخرى) لسومرست موم الكاتب الإنجليزي المشهور.

مباشر، وإنما غدت رواية مكتملة العناصر في رسم شخصياتها وتصويرها في صراعها مع الأحداث، وعناية بأسلوب الصياغة وتوخي الجمال الفني واستخدام أسلوب تيار الوعي والاستبطان الداخلي، وأصبح الخطاب الروائي يعالج قضايا كبرى بعد أن كان يدور في نطاق محدود، وتغيرت النغمة الوعظية التي كانت سائدة في روايات المرحلة السابقة، واعتمد الخطاب الروائي في مرحلة التجديد اللغة الموحية بما فيها من رموز وإيحاءات دالة، تُعبِّر عن هموم الكاتب وتجربته الحياتية وفق رؤية عميقة شمولية لا تقف عند الخاص والذاتي. وأتقن كتاب هذه المرحلة طريقة توظيف عناصر البناء الروائي من مكان وزمان وشخصية كما فعل حمزة بوقري في روايته (سقيفة الصفا)، وظهر أثر الطابع المحلي الصادق في تصوير بيئة القرية والريف الجنوبي في أعمال عبدالعزيز مشري في بناء فني محكم يدرك طبيعة الفن الروائي، وبرز ذلك أيضًا واضحًا جليًّا في سلسلة أعماله التي بدأها برواية (الوسمية) .

وإذا كان الاتجاه السائد في مجمل الأعمال الروائية التي ظهرت في هذه المرحلة هو الاتجاه الواقعي بسماته المحايدة، فإن بعض روايات هذه المرحلة لم تخلُ من تأثرها باتجاهات أخرى أسهمت في منحها مزيداً من التنوع الفني ، وعمَّقت رؤيتها للواقع وقضاياه .

التحديث (١):

قدَّمت بعض روايات هذه المرحلة محاولات مكثفة من أجل تجاوز

---

(١) قد يطلق عليها بعض النقاد والدارسين مرحلة التجريب، بيد أن هذه الدراسة تميل إلى رأي د. حسن الهويمل في إطلاق مصطلح التجريب بحيث : (لا يتأتى التجريب إلا لمن فسقت إمكانياتهم على سمات الأنموذج، ذلك أنه رقم قياسي، والمجرب الحق من يقدر على تحطيمه باقتدار وتفوق، بمعنى أن يأتي بنص أفضل مما سلف ...)، انظر مزيدًا من التفصيل في:ملف نادي القصيم الأدبي بعنوان: الرواية بوصفها الأكثر حضورًا: ١٢ .

المراحل السابقة من خلال ثلاثة أبعاد هي: التاريخي، والثقافي، والجمالي، فبعض كُتَّاب هذه المرحلة نلمح في رواياتهم رغبة في الخروج عن السائد والمألوف في تقنية كتابة الرواية وأساليبها، إصراراً منهم على إثبات الذات، وتقديم خطاب روائي مغاير في بنيته وطرائق تشكيله للواقع من خلال رؤية عميقة تناسب التحولات الكبرى التي يشهدها العالم من حولنا في إيقاعه السريع، وتعدد مشكلاته، وتداخل قضاياه على مستوى الفرد والجماعة، وتجاوبًا من جهة أخرى مع أصداء التجديد في بقية أرجاء الوطن العربي ، وقد كان هذا الأخير ينساق خلف حركات التجديد في كتابة الرواية الغربية وتحديدًا الفرنسية في تقويضها لبنية الرواية التقليدية التي تطال السرد بعناصره المختلفة (١).

ومن أجل هذه الدوافع ذهبت الرواية في هذه المرحلة إلى محاولة إنتاج خطاب روائي فيه بعض التجديد ، لا ينفصل انفصالاً تامًّا عن المرحلة السابقة ، فهو يتقاطع ويتواصل معها على الأقل في بعض الأبعاد الثقافية والاجتماعية، وإنما يحاول تقديم إضافات جديدة في أساليب كتابة الرواية وتقنياتها ، وفي تصورها للواقع المعيش وطرق تفسيره وتأويله (٢).

وقد صدرت في هذه المرحلة جملة من الأعمال الروائية التي تتطلب قارئاً يقظاً لـمَّاحاً وإلا وجد عناء في محاولة الإمساك بالحدث وتتبع خيوطه، فقد حرصتْ مجموعة من روايات مرحلة التحديث على قلب منطق الأحداث، وخلخلة الترتيب المنطقي له، بل إن بعضها يكاد يتلاشى فيها الحدث تمامًا،

---

(١) انظر: خالد حسين: شعرية المكان في الرواية الجديدة ، مؤسسة اليمامة الصحفية، الرياض ١٤١٢هـ ١٨.

(٢) انظر: د. محمد الشنطي: اتجاهات الرواية السعودية في الحقبة الأخيرة ، ضمن ملف نادي القصيم الأدبي، الرواية بوصفها الأكثر حضورًا: ٩٨ .

وازدحم متن الرواية بتداخل النصوص فغابت الشخصية التقليدية في خضم لغة النص، وتبوأ الزمان والمكان منزلة البطولة في بعض الروايات، وأسرف بعضها الآخر في التعمية ، فأصبحت تمزج بعض مستويات الوعي مع عوالم الأحلام، وتحيل إلى عوالم غير مرئية عجيبة ، بعضها من نسج المخيلة ، وبعضها يمتاح من الحكايات الشعبية الغريبة، كما تداخلت الرواية في هذه المرحلة مع السيرة الذاتية، وساد في بعضها سمات ونظرات فلسفية [١] كما في: (الغيمة الرصاصية) لعلي الدميني، و(الموت يمر من هنا) لعبده خال.

أما على مستوى اللغة في روايات هذه المرحلة فقد حدثت بعض التحولات الجلية من خلال الإكثار من لغة الشعر بما فيها من انزياح واستعارة، وتورية، ودخل بعضها في "متاهة لغوية شديدة التعقيد" [٢] ،وتغيرت العلاقة بين النص ومرجعه، وكثرت فيها لغة الهذيان واللاشعور [٣]، ويمثل هذه المرحلة الجديدة معظم أعمال رجاء عالم والأعمال الأخيرة لعبده خال ولاسيما (نباح)، و(الطين)، وثلاثية أحمد الدويحي (المكتوب مرة أخرى)، وأعمال يوسف المحيميد (لغط موتى)، و(القارورة)، (فخاخ الرائحة)، وكذلك أعمال عبد الحفيظ الشمري (فيضة الرعد)، و(جرف الخفايا). كما ظهرت في هذه المرحلة بعض المحاولات الفردية ذات الرؤية الإسلامية يمثلها أعمال عبدالله العريني (دفء الليالي الشاتية)، و(مهما غلا الثمن)، ورواية عبدالرحمن العشماوي (وجدان القرية) .

---

(١) انظر : د. محمد الشنطي : اتجاهات الرواية السعودية في الحقبة الأخيرة : ١٠٢ .

(٢) المرجع السابق : ١٠٢ .

(٣) انظر :خالد حسين : المرجع السابق : ٢٥ .

مفهوم الجماليات :

اشتملت اللغة العربية على كثير من المفردات التي تعبر عن الجمال في سياق عام أو في سياق خاص، بعضها ورد بلفظه وبعضها أتى بألفاظ مرادفة، فقد جاء في (لسان العرب): الجمال: مصدر الجميل والفعل جَمُل، والجمال هو الحسن والبهاء، قال ابن الأثير: الجمال يقع على الصور والمعاني ومنه الحديث: " إن الله جميل يحب الجمال " أي: حَسَن الأفعال كامل الأوصاف [١]، وجاء في (الصحاح) : الجمال: الحسن، وقد جَمُل الرجل بالضم جمالاً فهو جميل والمرأة جميلة وجَمْلاء أيضًا بالفتح والمد. وجمَّله تجميلاً زينه، والتجمُّل: تكلُّف الجميل[٢]. ونحن نلاحظ شدة الارتباط والترادف بين الحسن والجميل، كما استعمل القرآن الكريم كثيراً من الألفاظ للتعبير عن الجمال كالجميل والحسن والبهجة والنضرة والزينة، وقد ورد لفظ الجمال في القرآن الكريم في حدود ثماني مرات: واحدة منها بصيغة المصدر كقوله تعالى في وصف الخيل والإبل وصفًا حسيًّا: ﴿ وَلَكُمْ فِيهَا جَمَالٌ حِينَ تُرِيحُونَ وَحِينَ تَسْرَحُونَ ﴾ [٣]، ومن باب الوصف المعنوي قال تعالى مخاطبًا نبيه الكريم ﷺ : ﴿ فَٱصْفَحِ ٱلصَّفْحَ ٱلْجَمِيلَ ﴾ [٤]، كما أشارت بعض الآيات إلى بعض وسائل الجمال كالحلية والريش والزخرف، وتحدثت آيات أخرى عن آثار الجمال في النفس كالسرور والعجب ولذة الأعين.

ولفظ (الجماليات) في اشتقاقه الصرفي جمع (الجمالية) وهي مصدر صناعي

---

(١) جمال الدين بن منظور : لسان العرب ، دار صادر، بيروت، د. ت- ج٢ : ٢٠٨.

(٢) إسماعيل الجوهري : الصحاح ، تحقيق: أحمد عبدالغفور عطار، دار العلم للملايين، بيروت ط٣- ١٤٠٤هـ: ١٤٠.

(٣) سورة النحل، الآية: ٦ .

(٤) سورة الحجر، الآية: ٨٥ .



من جمال، والمصدر الصناعي سماعيٌّ ليس مقياسًا، ولما كثر دوران المصدر الصناعي على الألسن، وشيوعه في أساليب الكتاب والأدباء، أقرت المجامع اللغوية صياغة المصدر الصناعي واشتقاقه على وجه قياسي؛ ولأن الجمالية في أوضح دلالاتها تشير إلى النواحي الفنية في النص الأدبي عُدت الجمالية من أبرز الخصائص التي تمنح النص أدبيته، بل إن أدبية النص في بعض المناهج النقدية الحديثة كالأسلوبية لا تتحقق إلا من خلال الصياغة التركيبية بما فيها من مجازات وانزياحات ودلالات إيحائية رمزية .

ويعد مفهوم جماليات المكان من المفاهيم التي شاع استخدامها في ميدان الدراسات الروائية في العالم العربي بوحي من كتاب غاستون باشلار (جماليات المكان)، فكانت تلك الترجمة التي قدمها غالب هلسا للكتاب فاتحة لكثير من الدراسات العربية التي استوحت نهجها وترسمت خطاها، على أن تلك الترجمة لا تخلو من عدم الدقة في ترجمة المصطلحات والمفاهيم، فالكتاب ترجم إلى العربية عن الإنجليزية وهو في أصله مكتوب بالفرنسية (شعرية الفضاء)، ولكن عدم الدقة أحالته بعد الترجمة (جماليات المكان) (١)، ومن هذا الخطأ ذهب بعض الدارسين يطلق مفهوم الجماليات بوصفه مرادفًا للشعرية أو الأدبية، وفريق آخر لا يحدد له مفهومًا واضح المعالم فيجعله يدور في فلك التشكيل وإبراز أدبية العمل الفني، وفريق ثالث يجعل الشعرية مزيجاً من الجمالية والسردية (٢)، فمعظم الجهود التي تناولت هذا المفهوم جهود متفرقة لا تقدم له

---

(١) انظر : د.حسن نجمي : شعرية الفضاء السردي ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ط١- ٢٠٠٠م: ٤٢، وفيه زيادة تفصيل عن أخطاء هذه الترجمة، وانظر كذلك: د .عبد الملك مرتاض : في نظرية الرواية: ، عالم المعرفة- الكويت، شعبان ١٤١٩هـ: ١٤١ .

(٢) انظر: د. عبدالرحيم الكردي : السرد في الرواية المعاصرة ، دار الثقافة للطباعة والنشر- القاهرة ، ط١- ١٤١٣هـ: ٨.

حدًّا واضحًا ولا تحاول التأصيل له، وإنما تتحدث عنه بعبارات فضفاضة وتراكيب مراوغة .

وقد اختارت هذه الدراسة استخدام مفهوم(الجماليات) تفضيلاً له على مصطلح (الشعرية)؛ لأن الأخير ليس له أية قيمة إضافية، فالشعرية في معناها الضيق تُعبر عن مبادئ وقواعد جمالية خاصة بالشعر، فهي لا تتأهل لتغدو أدبية أو جمالية لكثير من الأجناس الأدبية، فضلاً عما يبيته مفهوم (الشعرية) من نية المفاضلة بين الأجناس الأدبية بحيث يصبح الشعر أنموذجاً للأدب له الأولوية والتقديم، وإن كانت (الشعرية) تحوي في بعض دلالتها "لغة جديدة، أو أدبية، أو خصائص اشتغال الخطاب الأدبي، أو تاريخًا للأدب بخصائصه التعبيرية، أو علمًا للأدب، أو فرعًا من اللسانيات، وكل ذلك غير محدد بجنس بعينه (الشعر)، فلماذا إذن التسمية بالشعرية؟" (١) .

أما مفهوم التشكيل فيقوم على نظرية أو سيكولوجية الأشكال (الجشتالتية) التي تركز على الصور الظاهرة، من خلال ربطٍ محكم بين الكل وأجزائه، وكأن التشكيل يهتم بدور التجربة البصرية في إدراك الأشياء، لذا فهو يركز على المعطيات البصرية داخل النص الأدبي، محاولاً التمييز بين الأنساق الأسلوبية وطرق التعبير، ولا يُعنى كثيرًا بإنتاج الدلالة وتفسير الأفكار وتحليل المضامين، ومن هنا يبدو أن مفهوم الجماليات أكثر ثراء وشمولية؛ لذا آثرته هذه الدراسة على غيره (٢) .

---

(١) نبيل سليمان : فتنة السرد والنقد ، دار الحوار للنشر والتوزيع- اللاذقية، ط١- ١٩٩٤م: ١٠٥ .

(٢) محمد الماكري : الشكل والخطاب ، المركز الثقافي العربي -بيروت ، ط١- ١٩٩١م : ١٨، منصور الديلمي: المكان في النص المسرحي، دار الكندي للنشر والتوزيع- عمان ، ط١- ١٩٩٩م: ٢٤، وطاهر عبد مسلم :عبقرية الصورة والمكان ، دار الشروق - عمان ، ط١- ٢٠٠٢م : ٤٨ .

والحديث عن مفهوم الجماليات يحيلنا حتماً إلى الحديث عن علم الجمال ، إلا أن هذا المبحث لن يكون من مهمته التعمق في تعريفات علم الجمال العام وتياراته المتعددة، وإنما سيكتفي بما يخدم مهمته الخاصة محاولاً الوقوف عند المفهوم والبحث في جذوره وتتبع مسيرته التاريخية، تمهيدًا لتوضيح ما تقصده الدراسة بمفهوم جماليات المكان في الرواية تحديدًا.

يشكل الجمال والإحساس به حلقة مهمة في منظومة العلاقات الإنسانية، وعنصرًا رئيسًا يحكم علاقة الإنسان بالحياة والأشياء ، وهو قبل ذلك فطرة وغريزة أوجدها الخالق - سبحانه وتعالى- في تركيبة الإنسان وطبيعته ، وهو أيضًا من آيات الله في الكون والإنسان والحياة، كما أن الجمال قيمة كبرى من قيم الأديان السماوية والشرائع الربانية، وخصها الإسلام بمزيد العناية ، ورغب فيها من خلال تعاليمه وآدابه، وجعلها ركيزة أساسية في تعامل المسلم مع الإنسان والحياة والكون، ومن صفات الله أنه جميل يحب الجمال في كل شيء، وحين تختل علاقة الإنسان بالجمال في الحياة فإنه يفقد أهم مقومات الحياة الطيبة، فالإحساس بالجمال لا يكون لغير الإنسان ، فهو وحده من بين مخلوقات الله الذي لديه القدرة على تلمس مواطن الجمال في سعيه الدائم .

وإذا كان الإحساس بالجمال في الطبيعة والكون أمراً فطريًا، بمعنى أنه لا يقتضي من الإنسان تدريباً معيناً، أو جهدًا مضاعفًا، فإن حقيقة الجمال في مجال الفن ليست بهذه الصورة البسيطة المباشرة، فالجمال الفطري الطبيعي يباين الجمال الفني القائم على رؤية واضحة معللة، وهي الرؤية التي لا تعكسها مظاهر الطبيعة بوضوح كما تتجلى في إبداعات الإنسان المختلفة، فالجمال الفني لا يكتفي بالإحساس الفطري المباشر وإنما يحتاج إدراكًا عميقًا يستند إلى ذوق خاص ورؤية مدربة، ولهذا أخرج علم الجمال الحديث موضوع الطبيعيات من

مجال دراسته؛ " لأنه ليس ثمرة الابتكار أو الإبداع الفني، فموضوعات الطبيعة كالزهور والبحار والطيور وإن كانت تثير بهجة الإنسان وإعجابه إلا أنها لا تكتسب قيمة جمالية إلا من خلال التعبير عنها في مجال الفن "[١]. ومعنى هذا أن المبدع حين يستلهم جمال الطبيعة فهو يخلع عليها صوراً جديدة تتوافر فيها الصفة الجمالية، ويتناولها بطرق جذابة هي نتاج عمليات التحليل والتفسير والتنظيم التي أبدعتها قدرته الخيالية، وكأنه بهذه العملية الخلاقة لا ينقل ما يراه ويشعر به نقلاً حرفياً جامداً يخلو من المتعة الجمالية التي تتوافر في إبداع الفنان الحاذق ، وهذه العلاقة الحميمة بين الطبيعة والفن مرتبطة بالإدراك الإنساني أيًّا كان نوع هذا الإدراك حسياً ، أو وجدانياً، أو عقلياً ، فمن خلال هذه المنظومة ينتج المبدع أنموذجه الأمثل سعياً في تقديم الأجمل والتفوق على الأصل[٢].

وإذا كان الفن من وجهة نظر علم الجمال الحديث هو الميدان الأبرز لمظاهر الجمال ، فإنه بلا ريب ليس ميدانه الأوحد. وإذا كان الفن أيضًا بوجه عام هو الصيغة المميزة التي يفضلها علم الجمال للتعبير عن الجمال من خلال عنايته بالقيم الجمالية كما تظهر في الأعمال الفنية، حيث يتمثل أعلى مستوى من الجمال من خلال عبقرية المبدع، فإن الرواية من خلال بنائها الخاص مهيأة لتشكيل الواقع وتقديمه بطرق تعبيرية وصور موحية بما لها من قدرات وصفية تتيح لها رصد الواقع بكل تنوعه ومتغيراته، وسبر أعماق الإنسان وتحليل خواطره وإظهار أفكاره والكشف عن رغباته الدفينة .

وقد شغلت قضايا الجمال ومحاولة فهم طبيعته حيزًا كبيرًا في الفكر

---

(١) محمد عزيز نظمي سالم : الجمالية وتطور الفن، مؤسسة شباب الجامعة - الإسكندرية: ج٣/ ٥.

(٢) انظر: د. أحمد السعدني: نظرية الأدب ، مكتبة الطليعة - أسيوط ، ١٩٧٩م : ج١/ ٢٩ .

اليوناني، وعنوا به عناية فائقة، فقد كثر الحديث عندهم عن الجمال في جوانبه المتعددة من خلال علاقة الأشياء الجمالية بالواقع الذي يعيش في محيطه الإنسان بوصفه كائنًا اجتماعيًّا واعيًا منتجًا يجتهد بقدراته الفكرية والإبداعية ليضفي على الحياة من حوله أبعادًا جمالية فيؤثر بها ويطبعها بتجاربه ويلونها بشخصيته في محاولة منه لإدراك معطياتها الجمالية والموضوعية متفاعلاً مع مجرياتها وأحداثها بحسه وذوقه الذاتي موائمًا بين ذوقه الجمالي وواقعه المعيش (١).

وعلى الرغم من تلك الجهود المبكرة في الفكر اليوناني إلا أننا لا نعثر على نظرية جمالية متكاملة لها حدودها الواضحة، وإنما اقتصرت جهودهم على إعطاء فكرة عن الجمال وحقيقته وعلاقته بالفن، كما حاولوا ربط الجمال بقيم الخير والحق، وكانت النظرة الغيبية (الميتافيزيقية) تحكم جهودهم بحيث يغدو الجمال أمرًا مثاليًّا، ونحن نعرف أن أفلاطون حاول جاهدًا أن يفصل الجمال عن الفن حين رأى أن الأخير يفسد الذوق، وأن الفن تقليد للأصل وابتعاد عن جوهر الحقائق (٢)، ثم تباينت الاتجاهات بعد ذلك في نظرتها لعلاقة الجمال بالفن، فالفلاسفة الذين تابعوا (أفلاطون) وقفوا موقفه حين فصل الجمال والخير والحق عن الفن، في حين نجد الذين تابعوا (أرسطو) ،ولعل أبرزهم (هيجل) ذهبوا إلى أن الفن لا يخلو من مضمون أخلاقي جمالي يتمثل في التسامي بأرواحنا ومشاعرنا وهي النظرية التي قال بها أرسطو من خلال مفهوم (التطهير)(٣)،

---

(١) انظر: غادة المقدم: فلسفة النظريات الجمالية، دار جروسي برس ، بيروت، ط١- ١٤١٦هـ: ١٣.

(٢) انظر:د. عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الفكر العربي- بيروت ١٤٢١هـ: ١٤.

(٣) انظر:صالح الشامي: الظاهرة الجمالية في الإسلام ، المكتب الإسلامي، بيروت ط١- ١٤٠٧هـ:٦٤-٦٥.

وحين نصل إلى القرن التاسع عشر نجد المدرسة الألمانية تقدم جهدًا مضادًا حين استبعدت أي اعتبارات خُلقية عن الجمال ويتضح ذلك في فلسفة (كانت)الجمالية، بحيث يغدو الجمال عنده حرًّا كاملاً حين يتحرر من أي علاقة[١].

وإذا كان الفكر اليوناني قد أفرد للجمال والجميل المطلقين والنسبيين حيزًا كبيرًا من جهوده فإنه لم يعرف لفظة (الإستطيقا) ***the aesthetic***[٢] بمفهومها الذي ظهر في النصف الثاني من القرن الثامن عشر حين استخدامها (باومجارتن)، والذي أجمعت المصادر على أنه أول من قدم هذا المصطلح "ليدل على العلم الخاص بالمعرفة الحسيَّة ولون من الإدراك الذي يختلف عن طريقة التفكير الصرف للعقل"[٣]، ومع مرور الوقت اتسع مفهوم (باومجارتن للاستطيقا) ولكنه برغم اتساعه ظل غير واضح المعالم يكتنفه اللبس، وربما كان الأمر الجديد في محاولة (باومجارتن) هو تحديده الواضح لميدان (الإستطيقا) وجعله ميداناً خاصًّا يتميز عن بقية الميادين الأخرى، لتصبح (الإستطيقا) غير الجميل والعكس صحيح، فما الجميل سوى أحد ميادين (الإستطيقا)، وكأن الجميل بالنسبة (للإستطيقا) مثله مثل السلوك الإنساني بالنسبة لعلم الأخلاق[٤].

---

(١) انظر: د. عز الدين إسماعيل: المرجع السابق: ٤٧.

(٢) كلمة الإستطيقا في الأصل تعني: الحساسية بصفة عامة والحساسية الوجدانية بصفة خاصة، وقد أطلق الفيلسوف الألماني جوتيب باومجارتن هذه اللفظة أول مرة، ولكنها أصبحت تعني في الاصطلاح السائد الآن دراسة عمليات النشاط والإنتاج الجمالي، المرجع السابق: ١٤.

(٣) نفسه: ١٤.

(٤) انظر: نفسه: ١٩.

وفي أواخر القرن التاسع عشر ومع اتساع لفظة (الإستطيقا) أصبحت فلسفة الفن مثار اهتمام كثير من الفلاسفة والأدباء على اختلاف اتجاهاتهم، فلم "يكتف الباحثون في فلسفة الفن في مطلع القرن العشرين بإعادة النظر إلى المفاهيم التي درج علماء الجمال على استخدامها، مثل مفهوم التعبير، والصورة، والحدس والرمزية، بل هم حاولوا ربط فلسفة الفن بمباحث أخرى مهمة مثل مبحث اللغويات العام" (١)، مما أدى إلى اختلاط قضايا ومشكلات الفن بعلم (الإستطيقا) حتى غدت (الإستطيقا) هي علم الفن، وفي ظل هذا التداخل وكردة فعل مضادة أصبحت(الإستطقيا) لا تتناول غير مجال الفن وحده، كما تترجمه رؤية أصحاب مذهب الفن للفن (٢) الذي يذهب إلى أن قيمة الفن توجد في ممارستنا المباشرة له، وليس فيما يقال عن تأثيره في السلوك. فتصبح الغاية وفق رؤية هذا المذهب هي الاستمتاع بجمال الفن مجرداً من أية قيمة أخرى، وهذه المتعة الفنية إنما تطلب في الشكل والأسلوب وطريقة التناول دون النظر إلى المضامين والأفكار .

وقد شاع في دراسة النصوص الإبداعية وبشكل خاص النصوص الروائية استخدام مفهوم جماليات المكان "لأداء معنيين أحدهما ثابت والآخر متحول، أما المعنى الثابت فنجده في وصف موضوع من المواضيع بأنه جمالي للدلالة على أنه غير موظف في سياق عملي غايته الإفادة والنفع، وهنا يترادف

---

(١) د. زكريا إبراهيم: فلسفة الفن في الفكر المعاصر ، دار مصر للطباعة ، القاهرة: ١٠ .

(٢) عُرف هذا المذهب أولاً باسم (المذهب الطبيعي) وهو شكل متطرف من(المذهب الواقعي)، وقد جاء كرد فعل معاكس للرأي الذي يربط بين الخير والجمال، وقد أنشأه (بلزاك) وتبعه (إميل زولا) ، وكان من أتباع هذا المذهب أيضًا الشاعر الفرنسي (بودلير) الذي مال فيما بعد إلى (المذهب الرمزي). انظر: محمد أبو ريان : فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة، دار المعرفة الجامعية ، الإسكندرية، ط٥- ١٩٩٨م: ١١٧.

الجمالي مع الممتع أو الجميل" (١) ، وهذا المعنى الثابت تتأسس رؤيته على مذهب (الفن للفن)، وأما المعنى المتحول فيتأسس على أن مفهوم الجمالية فرع من فروع علم الجمال العام يهدف إلى دراسة الجمال المطلق في الطبيعة وفي تجارب الإنسانية من خلال استخلاص القيم الجمالية دون محاولة إصدار الأحكام التقويمية، أو وضع قواعد للتطبيق في مضمار الإنتاج الفني، وإنما تتحول الدراسة من خلال هذا المعنى إلى محاولة صياغة نظرية غايتها المعرفة المجردة (٢).

وهذه الدراسة لا تأخذ بأي من المعنيين السابقين؛ ذلك أن المعنى الثاني لا يدخل في نطاق مهمتها، بينما تحاول أن تتبنى المعنى الأول دون الوقف عند دلالته الضيقة بل تتجاوزها ليصبح مفهوم الجمالية من خصائص الأدب لا غاية من غاياته، فيأخذ المفهوم بعد التحوير طابع الشمولية فهو لا يتجاهل المضامين والأفكار والرؤى التي يحويها النص الأدبي من جهة ولا يستهين من جهة أخرى بوسائله الفنية التي تميزه عما سواه؛ بمعنى أن الجمالية في هذه الدراسة تنظر إلى الأدب بوصفه تجربة إنسانية لها أبعادها الفكرية والاجتماعية والنفسية حين تصاغ بطريقة فنية مؤثرة تجمع الفائدة إلى الإمتاع .

وسيكون من مهمة هذه الدراسة وفق التحديد السابق لمفهوم الجمالية: تتبع تحول المكان من مدرك حسي إلى مدرك نفسي، ومحاولة رصد أبعاده الرمزية وتفسير العلاقات المتداخلة بين الأمكنة والشخصيات، وبيان أثر الأمكنة في المواقف والأفكار، والكشف عن الطرق الفنية التي قُدم من خلالها المكان داخل النصوص الروائية، واستشراف وسائل وصفه وتوظيفه، واستنطاق بعض

---

(١) د. عبد الحميد المحادين :جدلية المكان والزمان والإنسان في الرواية الخليجية ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ، ط١- ٢٠٠١م : ٢٣ .

(٢) انظر :د. زكريا إبراهيم : المرجع السابق : ٧ .

الدلالات والمضامين الثرية التي توحي بها الأمكنة في علاقاتها الجدلية مع الإنسان تأثرًا وتأثيرًا من خلال ردود أفعال الشخصيات الروائية، ورصد بعض المتغيرات التي طرأت على بنية المجتمع وأفراده في القيم والسلوكيات .

مصطلح المكان :

علاقة الإنسان بالمكان علاقة جدلية مصيرية، فلا يمكن أن يتصور الذهن لحظة من لحظات الوجود الإنساني خارج سياق المكان [١]، فكل مناحي الحياة ومظاهرها، بل كل أحوال النفس البشرية تشهد على حضور المكان الكثيف وتعدد مظاهره وتكشف عن أثره الطاغي، فهو جزء لا يتجزأ من كل الوجود في حركته وسكونه، فالإنسان مرتبط بالمكان منذ لحظة وجوده في الحياة بل قبل ذلك إلى ساعة رحيله عن عالم الأحياء، وهو في رحلة دائبة وتنقل مستمر من مكان إلى مكان ؛ فعالم الغيب مكان، والرحم مكان، واللحد مكان، والتجربة البشرية مجموعة أمكنة، والأرض التي خُلق منها الإنسان وإليها يعود هي مكان؛ قال تعالى: ﴿ مِنْهَا خَلَقْنَاكُمْ وَفِيهَا نُعِيدُكُمْ ﴾ ، إذن " فالمكان هو حاضن الوجود الإنساني وشرطه الرئيسي " [٢]، حقًّا إن الزمن أيضًا قوي الصلة بحياة الإنسان، ولكنه يظل في كل أحواله مدركاً نفسيًّا شعوريًّا غير منظور، بينما يرتبط المكان بالإدراك الحسي أو التصور الذهني، بمعنى أن الزمن لا يتجلى إلا من خلال أثره في الأمكنة والأشياء والبشر، والمكان والزمان هما حقيقة الوجود الإنساني وبهما بدأت الحياة وتشكل الكون، وقد أشار القرآن الكريم إلى هذه الحقيقة الكونية بقوله تعالى: ﴿ إِنَّ رَبَّكُمُ اللهُ الَّذِي خَلَقَ السَّمَاوَاتِ وَالأَرْضَ فِي سِتَّةِ أَيَّامٍ ثُمَّ اسْتَوَى عَلَى الْعَرْشِ يُغْشِي اللَّيْلَ النَّهَارَ يَطْلُبُهُ حَثِيثًا وَالشَّمْسَ وَالْقَمَرَ

(١) انظر: نبيلة إبراهيم : فن القص ، مكتبة غريب ، القاهرة : ١٣٩ .

(٢) د. عبد الحميد المحادين :المرجع السابق :٢٠ .

وَالنُّجُومَ مُسَخَّرَاتٍ بِأَمْرِهِ أَلاَ لَهُ الْخَلْقُ وَالأَمْرُ تَبَارَكَ اللهُ رَبُّ الْعَالَمِينَ ﴾، فالحياة بكل عناصرها ومكوناتها أمكنة، وحين خلق الله الإنسان والكائنات بدأت دورة الحياة الحقيقية لعمارة الأرض والكون، فلم يكن للمكان ولا للزمان وجود فعلي قبل أن يشغلهما الكائن الحي، فهذا الأخير هو شاغل المكان والزمان، فالمكان على مستوى حياة الإنسان ليس عنصرًا طارئًا أو هامشيًّا، بل هو من صميم مكونات وجوده، بوصفه جزءًا مهمًّا في عملية تفاعله وتواصله مع الحياة والناس من حوله .

وقد شغل المكان مجالاً واسعاً في الفكر الفلسفي والجمالي، (فأفلاطون) يراه من خلال نظرية المثل، فهو عنده غير حقيقي، وهو محل التغيير في عالم الظواهر المحسوسة (١)، وعدَّه (أرسطو) "موجودًا مادمنا نشغله ونتحيز فيه، وكذلك يمكن إدراكه عن طريق الحركة التي أبرزها حركة النقل من مكان إلى آخر، وهو مفارق للأجسام المتمكنة فيه وسابق عليها ولا يفسد بفسادها " (٢)، والمكان سطح عند بعض الفلاسفة المسلمين من أمثال(الكندي والفارابي)، وهو بُعدٌ متناهٍ عند (الرازي)، وفي الفلسفة الحديثة أخذ المكان مفهوماً خاصًّا فهو عند (كانت) مرتبط بالعقل ؛ فالإنسان يخضع لتصور مسبق عن طبيعة المكان (٣)، وفي علم الاجتماع يرى(دور كايم) أن المجتمع هو الذي يحدد مفهوم

(١) انظر: علي عبد المعطي محمد:قضايا الفلسفة العامة ومباحثها، دار المعرفة الجامعية ، الإسكندرية، ط١ - ١٩٨٤م: ١٢٤ .

(٢) حسن العبيدي :نظرية المكان عند ابن سينا ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ١٩٨٧م: ٤٨ .

(٣) انظر:د.عبد الرحمن بدوي :موسوعة الفلسفة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت،ط١ - ١٩٨٤م:ج٢ / ٢٤٠.

المكان من خلال الوسائط الاجتماعية التي يحياها الفرد ليعي حقيقة ما حوله (١). وقد يتداخل المكان مع أمكنة أخرى بوصفها جزءًا من الوجود، سواء كانت حسية أم مجردة، وكأن المكان يتشكل من حدين الأول: "متناهٍ ويدرك بوساطة الحواس، أما الحد الثاني: فهو يشكل امتدادًا للحد الأول، بوصفه يتميز بالكينونة" (٢)؛ بمعنى أن الكينونة تمثل أحد حديه ، وفي الوقت ذاته يتميز بالانفصال والامتداد في جهات متعددة ؛ لذا ردَّ بعض الفلاسفة الرأي القائل: " إن الجسم الواحد لا يشغل مكانين في آن واحد ، وكذلك لا يحوي جسمين منفصلين في زمان واحد " (٣) .

ولا تخفى العلاقة المضمرة بين المكان كوعاء أو ظرف أو إطار وبين كينونة الشيء الموجود فيه، وهي المساحة التي جال فيها الفكر الجدلي الفلسفي أمدًا طويلاً، وربما كان الأقرب في اشتقاق المكان لغويًّا من "كون؛ لأنه بذلك يتضمن معنى الزمان، إذ لا يمكن للحدث أن يَقرّ بلا مُحدِث، أو بلا زمن محدد يقع خلاله إضافة إلى مكان يقع فيه" (٤).

وقد استفادت الدراسات الأدبية والنقدية من الآراء والنظريات التي قُدِّمت في ميدان الفلسفة وعلم الاجتماع لدراسة العلاقات المكانية والزمانية بوصفهما إطارين لذكريات الإنسان في حياته الاجتماعية، وبوصفهما أيضًا مخزنًا للأفكار والتجارب البشرية، ومن هنا رأينا (جاستون باشلار) يؤسس رؤيته

---

(١) انظر: قباري محمد إسماعيل : علم الاجتماع والفلسفة، دار المعرفة الجامعية- الإسكندرية، ط٢- ج٢/ ٥٥ .

(٢) منصور الديلمي: المرجع السابق : ٢٠ .

(٣) حسن العبيدي: المرجع السابق : ١٩ .

(٤) أمل طاهر نصير: فاعلية المكان في بناء القصيدة عند ذي الرمة ، مجلة جامعة الملك سعود (الآداب) ١٤١٣هـ: ٢٧٠ .

للمكانية في الأدب على أنه مجموع الصور الفنية التي تثير الذاكرة وتعيد الماضي زمن الطفولة، أو هو مجموع قيم متخيلة يختزنها العقل الباطن ثم تصبح هي القيم المسيطرة (١).

وتأثرا ببعض الجهود في سياق الأدب الغربي أخذت الدراسات العربية تحاول الاقتراب من هذا المجال، أما قبل ذلك فقد ظَلَّت العناية بعنصر المكان في الدراسات الروائية - بشكل خاص - عناية دون المأمول ، فلم يزدد الاهتمام به في عالمنا العربي إلا في العقدين الأخيرين، رغم ما حفلت به النصوص الإبداعية على مر العصور من دلالات متنوعة وغنية حول المكان سواء في مستوى علاقاته مع بقية المكونات السردية الأخرى، أو في مستوى آليات تشكيله فنيًّا، أو في وسائل تقديمه وتوظيفه دلاليًّا ؛ إذ لم تكن علاقات المكان بغيره من عناصر النصوص القصصية - مثلاً - معيارًا للتقويم، أو جانبًا من جوانب تمييز جمالياتها وكشف دلالاتها المتنوعة (٢).

وقد انصبَّ اهتمام معظم الدراسات الأدبية في مشهدنا العربي على عناصر السرد الأخرى، فأخذت تولي عناية خاصة بمنطق الأحداث، ووظائف الشخصيات وزمن السرد، وجماليات اللغة، بينما غفلت عن التركيز على عنصر- المكان، فلم يحظ بما يستحقه من اهتمام، حقًا قد يرد الحديث عنه بشكل عرضي عند بعض من درسوا مكونات السرد البنائية، ولكن هذا الفعل لا يتناسب مع ما لعنصر المكان من أهمية قصوى، وما يضطلع به من مهمة بالغة الدقة في

---

(١) انظر : غاستون باشلار : جماليات المكان ، ترجمة غالب هلسا ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع بيروت، ط٣- ١٤٠٧هـ: ٣١ .

(٢) انظر: يمنى العيد : فن الرواية العربية بين خصوصية الحكاية وتميز الخطاب ، دار الآداب- بيروت، ١٠٩.

تشكيل بناء النص السردي، وفي تلقيه، وفي تحديد دلالاته الذهنية والشعورية .

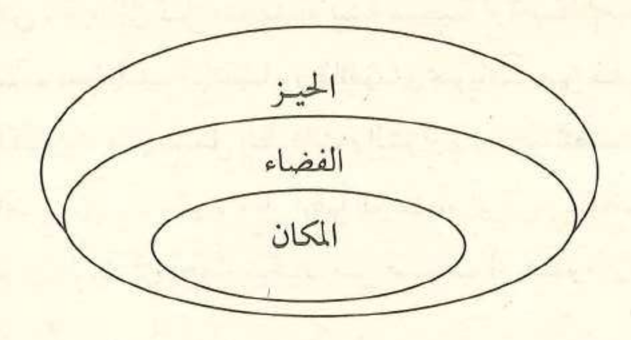
وقد شاع بين الدارسين في مجال تناول المكان في النصوص الأدبية خلط بين مصطلحات ثلاثة: (الفضاء ، والمكان ، والحيز)، فقد يطلق المكان الروائي دون قيد أو تحديد ليدل على المكان داخل النص الأدبي، سواء أكان مكانًا واحدًا أم عدة أمكنة، أما حين يراد التمييز بين مصطلح المكان ومصطلح الفضاء فإن مفهوم المكان ينحصر في المكان المفرد داخل النص الأدبي، بينما يدل الفضاء على مجموع الأمكنة التي تدخل في شبكة من العلاقات فيما بينها داخل النص، كما يشمل أيضًا الإيقاع المنظم للحوادث ووجهات نظر الشخصيات بحيث يبدو مصطلح الفضاء أكثر شمولاً واتساعًا من مصطلح المكان، ليغدو هذا الأخير جزءًا من الفضاء وليس مساويًا له [1]، أما الدكتور حسن بحراوي فلا يقيم تمييزًا بين مصطلح الفضاء ومصطلح المكان؛ فقد يستخدم المصطلحين للتعبير عن دلالة واحدة، وإن كان قد حدد سلفاً عنوانًا فرعيًا لكتابه هكذا: (الفضاء والزمن والشخصية)، مما يدل على أن الفضاء - من وجهة نظره- لا يشمل الزمن والشخصيات[2]؛ ويضيف الدكتور عبد الملك مرتاض مصطلح (الحيز)، وهو مصطلح لم يتم تداوله كثيرا في مجال الدراسات السردية، ولكنه يميل إلى استخدامه مبينا وجهة نظره في التمييز بين ثلاث مصطلحات، فمصطلح (الفضاء) من وجهة نظره رغم أنه يشيع في الكتابات النقدية العربية المعاصرة

---

(١) انظر :د. حسن نجمي:المرجع السابق : ٤٢، د. حميد لحميداني : بنية النص السردي ، المركز الثقافي العربي- الدار البيضاء ،ط١- ١٩٩١م :٣٤، د. منصور الديلمي: المرجع السابق: ٢٢، د. إبراهيم جنداري : الفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ،ط١- ٢٠٠١م : ٢٥ .

(٢) انظر :د. حسن بحراوي : بنية الشكل الروائي (الفضاء الزمن الشخصية) ، المركز الثقافي العربي- الدار البيضاء ،ط١-١٩٩٠م : ٢٧ .

لكنه يراه قاصرًا بالقياس إلى مصطلح (الحيز)؛ لأن (الفضاء) يحيل بالضرورة إلى الخواء والفراغ، بينما (الحيز) يحيل إلى الحجم والشكل بما فيهما من وزن ومسافة، على حين أن مصطلح (المكان) يقصره على الموقع الجغرافي في أضيق مساحة له في العمل الروائي [١]، وكأن (الحيز) أشمل وأوسع ولا نهاية له، بينما (الفضاء) قاصر؛ لأنه خواء وفراغ، ويمكن أن تتضح العلاقة بين هذه المصطلحات من خلال الشكل التالي:



وترى هذه الدراسة أن محاولة الدكتور مرتاض – على الرغم من جهده المشكور– لا طائل من ورائها، كما أن الحدود التي قدمها الدكتور مرتاض للتفريق بين هذه المصطلحات غير دقيقة، وإنما هي محاولة اجتهادية أملتها رغبة مُلحة وشغف غير واضح في طرح مصطلح (الحيز) بديلاً عن (الفضاء والمكان) بوصفه من المصطلحات التي كثر تداولها في سياق أدبيات التراث العربي.

وقد تأتى هذا الخلط بين المصطلحات ولاسيما في الدراسات المبكرة في حقل الرواية العربية، نتيجة للاختلاف في ترجمة لفظة Space الإنجليزية، ولفظة Espace الفرنسية، فالدراسات التي تابعت الجهود الفرنسية اكتفت باستخدام مصطلح المكان للدلالة على كل أنواع المكان، ولم يكن معنى الفراغ

(١) انظر: د. عبد الملك مرتاض: المرجع السابق: ١٤١.

بمفهومه الحديث قد نشأ، فلما تطورت المفاهيم واتسعت الرؤية استعاضت الجهود الفرنسية بالمكان (بمحدودية الموقع) عنه بالفضاء بمفهومه الأوسع والأشمل، في حين تمسكت الدراسات الإنجليزية بمفهوم المكان ليؤدي دلالته المحددة في النصوص السردية [١].

ونظراً لكثرة الخلاف في تحديد مصطلح (المكان الروائي) ، فإن من الواجب تقديم دلالة عامة لهذه المصطلح كما تعاملت معه هذه الدراسة . فالمكان الروائي : يحيل إلى كل مشهد أو بيئة طبيعية أو اصطناعية ، ليشمل بذلك البنايات بمختلف أنماطها ووظائفها ومحتوياتها من قطع الأثاث والديكور والأدوات ، كما يشمل الطرقات والشوارع وما قد تتضمنه من محال تجارية وعربات وسيارات ، كما يشمل أيضاً الوقت أو الزمن وتقلباته وأحوال الطقس ، ويشير كذلك إلى أجواء المكان من صخب أو هدوء أو أضواء أو ظلمة أو روائح[٢] .

وهذه الدراسة لا تدعي ما ليس في مقدورها ولا تتجاوز مهمتها المرسومة لها؛ لذا فهي لن تنشغل إلا بالمكان بدلالته العامة سواء أكان مفردًا أم متعددًا داخل النص الروائي، ولن تتبنى مفهوم (الفضاء أو الحيز) في ارتقائهما إلى مستوى التجريد العقلي وتشعب دلالاتهما الفلسفية، وسيكون تناولها للمكان تناولاً أدبيًا وجماليًّا غير معزول عن سياقات التاريخ والمجتمع والذات المبدعة، فالموضوع الذي تطمح هذه الدراسة لتناوله هو المكان الفاعل في علاقته الجدلية مع الشخصيات مؤثرًا فيها ومتأثرًا بها في كثير من الأحيان حين يتحول المكان

---

(١) انظر : د. إبراهيم جنداري : المرجع السابق : ٦ .

(٢) انظر : د. محمد بن سليمان القويفلي (المكان الروائي – روايات كنفاني نموذجاً) ، مجلة جامعة الملك سعود ، م٥ الآداب(٢) ١٤١٣هـ : ٣٤٩.

إلى عنصر متحكم في الوظيفة الحكائية والرمزية للسرد، وذلك بفضل بنيته الخاصة وعلاقته مع بقية العناصر، مما يسمح بمحاولة كشف الدلالة الشاملة للنصوص الروائية واستكناه رؤاها الكلية للواقع، ومحاولة رصد أنماط المكان من خلال أبعاده المختلفة، ثم بيان آليات تشكيل الروائيين السعوديين للمكان، وتفاوتهم في وسائل وصفه وتوظيفه.



الفصل الأول

مظاهر المكان

مظاهر المكان

لعله قد اتضح من التمهيد السابق - نسبيًا على الأقل - ما تقصده هذه الدراسة بمفهوم جماليات المكان في النصوص الروائية تحديدًا، وإذا كان هذا الفصل قد خُصص للحديث عن مظاهر المكان ، فإن هذا المبحث ليس محط اتفاق بين الدارسين والنقاد، إذ أنه لا يركن في منطلقه إلى رؤية موحدة تجاه تصنيف الأمكنة داخل النصوص الروائية وتحديد مظاهرها، فهذا (مول ورومير) يحدد أربعة أنواع من الأمكنة معتمدًا في تصنيفه على نوع السلطة التي يخضع لها المكان فهي عنده : مكان له سلطة خاصة يمارسها الأشخاص داخل محيطه، وغالبًا يتصف بالألفة، ومكان أقل من الأول في انفراد السلطة بمعنى أنه يقبل سلطة الآخر، ومكان أكثر عمومية تكون فيه السلطة للجماعة أو الدولة، ويأتي المكان غير المتناهي تصنيفاً رابعاً عند (مول ورومير) ، ويتصف هذا المكان بكونه خاليًا من الناس لا يخضع لأي نوع من السلطة فهو مكان الحرية والانطلاق، ويمكن أن تمثله مظاهر الطبيعة المتعددة في جوانبها البكر [١] .

ومن الدارسين من اعتمد الوظيفة وجعلها مقياسًا في تحديد مظاهر المكان فجعل الأمكنة الروائية : إما أمكنة خيالية مجردة لا وجود لها إلا على مستوى مراكز الوعي وأدخل في هذا النوع المكان الغيبي الممتد في ما وراء الواقع، والمكان الثقافي الذي يتصور الفرد بمقتضاه أوجه انتمائه وهويته، ويندرج تحت هذا الصنف أيضًا ذكرى المكان حين تحيل إلى مكان غائب سبق له الحضور على مستوى الممارسة في الزمن الماضي، وأغلب هذه الأمكنة الخيالية المجردة تتشكل صورتها وتتحدد ملامحها من مخزون الذاكرة الجماعية، ومن النظم التربوية التي تعرَّض لها الفرد، ومن المعتقدات الدينية التي تدين بها الجماعة، ولا تخلو هذه

الأمكنة الخيالية في تمثلها على مستوى الوعي من تداخل عدة جوانب كالأسطوري والخرافة والأوهام الشعبية(٢).

يضاف إلى هذا الصنف من الأمكنة الخيالية المجردة المكان المادي المحسوس، وهو بدوره يحضر في عدة أنواع من أبرزها : المكان الاجتماعي وهو الذي يمارس فيه الفرد وظيفته الاجتماعية، فيشارك الجماعة في أوجه النشاط المتعددة، ويشاطر الآخرين في علاقتهم الإنسانية، وهناك المكان السياسي السلطوي وتمثله مؤسسات الدولة بمختلف قطاعاتها العسكرية والإدارية، وربما تداخل هذا المكان مع المكان الاقتصادي حيث يمارس الناس أعمالهم من خلال نشاطهم التجاري إنتاجًا وتسويقًا، وهناك المكان الذاتي الأليف الذي يخلو فيه الإنسان إلى نفسه وعيش حياته الخاصة ويسكن فيه إلى الراحة والأمن والدعة متحررًا فيه من بعض القيود، وربما كان المنزل أفضل مَثَل هذا النوع من الأمكنة.

ويمكن أن يضاف بعض الأمكنة بحسب التصنيف المعتمد على الوظيفة كالمكان الترفيهي الذي يتخفف فيه الناس من ضغوط العمل وينصرفون إلى ممارسة بعض الأنشطة والمتع والترويح عن النفس، ومن أبرز أمثلته المدن الترفيهية والنوادي الرياضية والمنتزهات العامة والغابات الطبيعية (٣).

ويحاول (غالب هلسا) تقديم رؤيته في تقسيم الأمكنة التي يمكن أن تظهر في النصوص الروائية، معتقدًا أنها يمكن أن تشمل معظم الأنماط المكانية فيجعلها تؤول إلى أربعة أنواع:

١- مكان مجازي وهو مكان وجوده غير مؤكد ومهمته في العمل الروائي لا تتجاوز كونه ساحة تجري فيها الأحداث، وعلامة تشير إلى مركز الشخصيات



الطبقي، كاشفاً نمط حياتها وسلوكها.

٢- مكان هندسي يسلط عليه الوصف عدسته البصرية مركزًا على أبعاده الخارجية بطريقة حيادية دون محاولة رسم مشهد كلي لاختراق الشخصيات لهذا المكان تأثرًا وتأثيرًا.

٣- وهناك المكان الذي يمثل تجربة معيشة لمؤلف الرواية يحاول أن ينقلها من خلال إبداعه لتثير في المتلقي ذكرى المكان .

٤- وأخيرًا هناك المكان المعادي والذي يتمثل في المعتقلات والسجون وأمكنة الذكريات المؤلمة الحزينة، والغربة والمنفى، إلا أن تصنيف هلسا للأمكنة الروائية لا يخلو من هشاشة واضحة، لذا فقد كان من البدهي أن يواجه تصنيفه جملة من الاعتراضات، ربما كان من أبرزها اعتراض الدكتور محمد برادة الذي يقول : "لا يمكن تقسيم الأمكنة إلى مجازية، لأنها كلها مجازية، أي لا تساوي الواقع، والمكان داخل أي نص أدبي يصبح في النهاية نوعًا من السعة المجازية، كما لا يمكن أن نقول: مكان هندسي أو مكان معاش؛ لأن جميع الأمكنة لها أبعاد هندسية قد يصفها الكاتب وقد لا يصفها، وقد يستنبطها من خلال إحساساته الداخلية، والمكان المعادي يظل بدوره فضاء، وهذا الفضاء إما أنه بالإمكان التأكد من وجوده، وإرجاعه بالتالي إلى مرجع معين، وإما هو فضاءات متخيلة لا يمكن أن تعود بها إلى خارج النص أو إلى مرجع " (٤).

ويرصد (حميد لحميداني) (٥) أهم أقسام الفضاء ويجعلها في أربع مكونات: الفضاء بصفته معادلاً للمكان بأبعاده الجغرافية، والفضاء النصي الموضوعي للصفحات وهو المكان المادي الوحيد في النص الإبداعي، وهذا

المكان يتشكل من خلال التقاء فضاء الألفاظ بفضاء الرموز الطباعية، وهي تشمل طريقة تصميم الغلاف، وتنظيم الفصول وشكل العناوين، وعلى الرغم من اهتمام بعض الدراسات المتأخرة بهذا الفضاء إلا أن أثرها في طبيعة أحداث الرواية غير مرئي وغير فاعل، كما لا تساهم هذه النوعية من الدراسات في كشف جوانب من الشخصيات أو إيضاح زاوية الرؤية، فهي لا تتجاوز إطار الاهتمام بالشكل الخارجي للنصوص المطبوعة ، وربما أسهم الاهتمام بجودة الإخراج وأناقة التنظيم في جذب المتلقي وقبوله مادة الكتاب (٦).

وهناك الفضاء الدلالي الناتج من خلال رؤية الشخصيات وتأثرها وتأثيرها، وأخيرًا هناك الفضاء بصفته منظوراً أو رؤية المؤلف وزاوية نظره تجاه أمكنة الرواية.

وهكذا نرى أن مظاهر المكان في النصوص الروائية لا يمكن تحديدها وفق قاعدة ثابتة، فهناك من يعتمد في تصنيفه على الوظيفة التي يؤديها المكان، وهناك من ينطلق من السلطة التي تهيمن على المكان وتحدد طبيعته .

وحين تلجأ هذه الدراسة إلى تحديد مظاهر المكان في النصوص الروائية بمظهرين رئيسين هما: المظهر الواقعي والمظهر التخييلي، فهذا لا يعني أن حضور المكان في النصوص الروائية يقتصر على هذين المظهرين، بل إن الأمكنة تظهر وتتباين في تصنيفات متنوعة ومتعددة، كما رأينا آنفًا، إلا أنها في نهاية المطاف تؤول إلى هذين الأساسيين: إما أمكنة واقعية موضوعية مادية تمتد خارج الذات البشرية، أو أمكنة تخييلية تمتزج داخلها لا تتعامل معها بشكل مباشر وإنما من خلال الصورة الباقية في الإدراك والوجدان، وهي صورة ذهنية خيالية(٧)، وهذه الأمكنة الأخيرة تتمثل في صور كثيرة داخل العمل الأدبي، سيأتي التمثيل لها حين الحديث عن المظهر التخييلي للمكان.

ولا شك أن المكان في النصوص السردية والروائية - تحديداً - يكتسب أهمية كبيرة ، ليس لأنه أحد عناصرها الفنية، أو لأنه أرضية تتشكل فيه الأحداث أو تتحرك من خلاله الشخصيات، بل لأنه يتحول في بعض النصوص إلى حاضن لبنية الرواية الشامل، مؤثرًا فيها من خلال رؤية الإنسان إلى المكان في تفاعله الدائم، ومن هنا يتجاوز مهمته المحددة البسيطة بوصفه أرضية لوقوع الأحداث وتحرك الشخصيات .

١ – المظهر الواقعي :

بداية تجدر الإشارة إلى أن الأمكنة- في النصوص السردية والروائية - تحديدًا- قد تمتلك مرجعية واقعية ، ثم تأتي المخيلة الأدبية فتصنع منها أمكنة مجازية لفظية بواسطة اللغة - بوصف هذه الأخيرة هي المعادل المجرد للواقع - فيتم تقديم هذه الأمكنة في النصوص الروائية لتؤدي وظائف فنية، وتنسج دلالات خاصة، وتكشف عن قيم متنوعة، فتغدو أمكنة لها سماتها ومقوماتها وخصائصها وأبعادها المتميزة وتفاصيلها المحددة، قد تتماهى مع الواقع وتحيل إليه وفق تسميات ورموز محددة، فتوصف عندئذ بأنها واقعية ولكنها ليست الواقع الحقيقي الفعلي، وإنما يتم منحها هذا الوصف للتمييز بينها وبين الأمكنة الخيالية "وقد تكون أماكن لأحداث وحالات وتوقعات وصور فعلية، وقد تكون صدى لتجارب أو ذكريات سابقة، وقد تكون خيالية خالصة، وقد تكون كل ذلك معًا" (٨).

وحين نتحدث عن الأمكنة الواقعية في النصوص الروائية إنما نعني بها الأمكنة الحقيقية الموضوعية، التي يتم وصفها عبر عدد من التسميات المألوفة أو الخصائص المميزة لها، وهي الأمكنة التي وجدت في الواقع قبل وجودها على صفحات العمل الأدبي، سواء كانت الأحداث حاصلة فيها في الزمن الماضي أو

في الزمن الحاضر، فهي على الورق أمكنة لفظية تشكلت بفعل اللغة؛ بمعنى أنها غير حقيقية وغير واقعية وإن كانت تحيل إلى مرجعية فعلية قائمة على أرض الواقع، كأن يكون مكانًا محددًا ضمن محيط جغرافي معروف ليس غريبًا عن أفق المتلقي حين تشير الرواية إلى اسم المكان، أو تصفه وصفًا يعين على تحديد موقعه (فمكة وجدة وجيزان وحي الملز في الرياض وحي الشامية في مكة)، أو بعض مفردات المكان كـ(مقبرة العود في مدينة الرياض)كلها أمكنة واقعية من حيث الوجود الفعلي، ولكنها ليست كذلك حين دخلت نسيج العمل الروائي فمنحها سمات خاصة فتغيرت ملامحها الإيحائية، وتبدلت دلالات الأحداث فيها، وتأثرت علاقات الشخصيات بها فغدت أمكنة روائية بواسطة اللغة الفنية بما توحي به من أخيلة ورموز ودلالات .

ويندرج ضمن هذا المظهر كل مكان تم بناؤه من خلال المقاطع السردية أو الجمل الوصفية، بهدف إيهام المتلقي بالواقع (٩)، وغالبًا ما يقدم هذا النوع من الأمكنة بوصفه مجرد وعاء يحتوي الأحداث الروائية، وخلفية تتحرك خلالها الشخصيات، ولا أهمية له على صعيد الكتابة الروائية خارج الرموز التي يوصف بها أو يدل عليها، فهو يعتمد على الطريقة الفنية التي يقدم بها، فإما أن يصفه الروائي، بشكل محايد فيأتي باهتًا خليًا من الوظائف الرمزية والشحنات الدلالية، فيتحول إلى مكان مجرد لا يمتلك قيمة فنية ، وإما أن يُقدم من خلال أثره في الشخصيات وتأثيرها فيه ضمن تفاعلها معه ؛ بحيث يكشف عن الحالات النفسية والدلالات الاجتماعية، والمواقف الفكرية، فطريقة وصف المكان وفق علاقته التبادلية مع بقية عناصر السرد الأخرى تُظهر لنا جمالياته المتعددة الغنية بشتى الدلالات والرموز، فيغدو مكانًا روائيًا معروضًا من خلال رؤية الراوي والشخصيات والحوادث والأفكار في تفاعلها الدائم معه .

ويسود هذا النوع من الأمكنة - أعني المكان الواقعي المحايد - في أغلب الروايات التي تجنح إلى التفاصيل الدقيقة كراوية الاتجاه الواقعي حيث يكتسب المكان أهمية كبيرة - كمًّا وليس كيفًا - في بنية السرد الروائي ويحتل صفحات طويلة من بنية الرواية، مؤسسًا مع غيره من الأمكنة الموصوفة فضاء الرواية الشامل اعتمادًا على الوصف الخارجي الذي يركز على الجانب الطوبرغرافي من المكان ويسهب هذا النوع من الروايات في وصفه وصفًا تفصيليًا دقيقًا لا يتوقف عند المكان وحده بل يتناول محتويات المكان كقطع الأثاث واللوحات الفنية والآلات وطريقة ترتيبها ومواقعها وأشكالها وألوانها، وغالبًا ما يأتي تقديم هذا النوع من المكان خاليًا من الانطباعات والمشاعر، سلبيًا جامدًا معزولاً عن المشاركة الفاعلة، لا يُعنى كثيراً بأثر المكان في مزاج الشخصيات وأفكارها، فهو مجرد مكان لا يعكس الحالة النفسية في تقلباتها، ولا يرصد تجاوبها ونبضها (١٠).

ويمكن التمثيل للمكان الواقعي المحايد بهذا المقطع من رواية (غيوم الخريف) لإبراهيم الحميدان وهو يصف شقة إحدى شخصيات الرواية (بدت شقة خالد مترفة في حي راق، وثيرة الأثاث يتدلى النجف الكريستال من زواياها، والستائر من النوع الجذاب، وعمد إلى تمديدات المسجل والفيديو بكافة الغرف، وعند المدخل وضع مقاعد أنتريه تتوسطها طاولة مذهبة، وجاء بعده المطبخ ويحتكر كافة مستلزمات الطبخ، وغرف النوم منفصلة بحيث تكون بعيدة عن الضوضاء أو الصوت، وجعل غرفة الجلوس محاذية لغرفة الطعام، وبينهما فاصل وضع عليه تشكيلة من الزهور المنسقة بعناية بينما أخفى أغلب الجدران بلوحات كبيرة حرص أن تكون ألوانها هادئة ومعبرة، ولم ينس آلة البيانو التي احتلت جانبًا من غرفة الجلوس، وأصص الزهور موزعة على كافة الأركان والأرفف .. ويشير الاختيار والتوزيع عموماً على ذوق رفيع ..." (١١).

فالإسهاب بهذه الطريقة السكونية لحضور المكان، ومحاولة رصده بكل تفاصيله الدقيقة لم تخدم سير الأحداث وتطورها، ولم تكشف عن تفاعل الشخصية مع المكان، فالمستوى النفسي الانفعالي غائب عن مثل هذا التقديم، وإن كان له من غاية فهي لا تتجاوز بيان المستوى الاجتماعي للشخصية، وكان من الممكن كشفه وبيانه بالإشارة الموحية، والإيماءة السريعة، ولكنها رؤية الاتجاه الواقعي في بناء المكان، تلك الرؤية التي لا تقنع بغير الإسهاب والتفصيل، والرصد الدقيق لكل جزئيات المكان، ولكنه في الغالب رصد غير حيوي يهتم بالكم ولا يشغله الكيف، فهو لا يعنيه مثلاً التركيز على نوع العلاقات بين الأمكنة والشخصيات، ولا يكشف عن تباين هذه العلاقات ضمن صراع الشخصيات الأبدي مع الأمكنة حين تتأثر بها أو تؤثر فيها.

٢ – المظهر التخييلي:

سبقت الإشارة إلى أن بعض الأمكنة في النصوص الروائية قد تحيل إلى مرجعية واقعية فعلية جغرافية وتاريخية، ولكنها في النص الأدبي تكتسب أبعاداً مغايرة من خلال المخيلة المبدعة فتفقد بعضاً من ملامحها الواقعية، لتصبح أمكنة أدبية ليس لها وجود حقيقي مادي على أرض الواقع الفعلي –فيما عدا المكان النصي– ولكن خيال المبدع يضفي عليها بعض لمساته، ويمنحها شيئًا من عبقريته، فتغدو أمكنة مغايرة تزخر بشتى الدلالات والرموز، حينئذ تقوم العملية الإبداعية بإعادة تنظيم المكان الواقعي الجغرافي، وتعيد تركيبه بصورة مختلفة فتمنحه بعده الجمالي وتكشف لنا عن تفاعله مع الإنسان من خلال تعميق الإحساس به "وتمثله تمثلاً عميقًا وصحيحًا أو متوازنًا يمنح التعبير طلاقة وحيوية وتفوقًا على ما هو سائد ويومي وشائع ومألوف إلى ما هو فني ودال ومعبر" (١٢)، وقد مضى الحديث عن المظهر الواقعي للمكان.

ونتحدث الآن عن المظهر الآخر وهـو المكـان التخيـيلي أو الإيحـائي كـما يسميه (جيرار جينات) (١٣) ويحضر هذا المظهـر في النصـوص الروائيـة في عـدة صور، فهناك المكان الذي يتم رسمه وبناؤه بطرق غير مبـاشرة بواسـطة بعـض الأساليب اللغويـة ذات الإيحـاءات المكانيـة، مـن خـلال ذكـر بعـض القـرائن والعلامات الإحالية دون استحضار المكان بكل تفاصيله إما لأن ثقافة الروائـي بالمكان محدودة، فيلجأ إلى التسميات العامة دون الـدخول في التفاصـيل فيبقـى اتصال المتلقي مرهونًا بتشغيل ثقافتـه مـن أجـل تكميـل الصـورة وتـذكُّر غـير المنطوق به، فالجبل والطريق ، ألفاظ تحيل إلى مساحات مكانيـة حـين تنـتظم في سياق السرد، وقد يستخدم السارد بعض الأفعال والجمل التي تشير إلى وسـائل كقول الراوي: (سافر وأبحر وركب) فهي توحي بمعاني الحركة والانتقـال مـن مكان إلى آخر، كما إن بعض المفردات تحـدد طبيعـة المكـان وتمنحـه خصوصـية فريدة، كأن يقول الراوي عن إحدى شخصـياته: (سـمع المـؤذن، أدى فريضـة الصلاة، طـاف بالكعبة)، فهـي جمل أيضًا تحيل حتمًا إلى أمـاكن ذات قدسـية في بلاد إسلامية، ولكن الروائي قـد يتحدث عنها بأسمائها المعروفـة ويـترك بقيـة التفاصيل لثقافة المتلقي وخياله .

كما يشمل هذا المظهر أيضًا المكان الذي رسمته مخيلة المبدع جملة وتفصيلا؛ أي المكان الذي لا يمتلك مرجعية واقعيـة فعليـة ولكنـه لا يخـرج عـن تصـور وإدراك ذهن المتلقي وثقافته، وغالبًا ما يأتي هذا النوع من الأمكنة ضمن مقاطع سردية مكثفة ذات صور رمزية ،كأن يُشخَّص فيها المكان فيتحـدث عـن نفسـه ويروي قصته، ومن أمثلة هذا النوع من الأمكنة قول الراوي في روايـة (فيضـة الرعد) لعبد الحفيظ الشمري، وهو يصف القرية: (فيضة الرعد) "اعتادت أن

تسبق ما حولها من قرى بائسة للدخول في عباءة الليل، لكونها أسفل شاهق جبل (النحية) فالظلال تضفي على كائنات القرية شحوب الظلام .. أمام النار التي يعلو سعيرها يتقاطع أمام عيني ناظرها هذه الهمة البدائية في الرجال حولها .. هؤلاء الذين يهيئون مع (غشام الحويطي) مأدبة الكادحين في (فيضة الرعد) بين طينها ومائها .. وخلف دوابها .. وفي تجاويف بيوتها الطينية المتطامنة ... الفيضة لمن لا يعرفها هي مكان منبسط يحاذي جهامة الجبل يقطنها البدو وتألفها دوابهم كانت عامرة بالأشجار والخضرة والعشب الموسمي ... تمر بها القوافل ويتوارى أهلها في كثافة طلحها وعرفجها..." (١٤)، فهذا المكان وإن كان من رسم مخيلة المبدع وما أضفى عليه من أخيلة استمدها من بعض الحكايات الشعبية، إلا أنه مكان لا مرجعية له في الواقع الحقيقي ولكنه ليس غريبًا عن أفق المتلقي .

وقد يظهر المكان بصورة الرمز عن طريق الإشارة إليه بالتلميح دونما وصف كثير من تفصيلاته الدقيقة ، أو رصد كافة محتوياته ،كقول الراوي في رواية (الغيمة الرصاصية): "مرت ساعات منحوته من الصمت اليابس لا يؤنسها إلا أصوات كالاستغاثة تأتي من مجاهل الصحراء تنفرج تارة عن سرب قطا ، وتارة عن جماعة من الطيور العابرة للقارات ، وتارات عن هواء كثيف من رياح الدهناء وحباتها الحمراء البلورية لافحة هدب الأعين وهواء الأنفاس ... ها أنذا مخفوراً بالوعول أمضي ، ولكن بالحبال والجمال خلف مسعود الهمداني في بيداء لم يترك بها ساكن رسماً . أتكون بيدائي بهذا الانفساح الموحش الذي أقرأه لأول مرة؟ أهذه هي الصحراء التي خلَّدها الشعر والترحل وزهور الربيع وحنين الظعن والمقام ؟ ... فلماذا تضيق عليَّ الآن ولا يبقى إلا وجهها الذي يشبه بحرًا من تماثل الشواهد، وفراغات اليقين؟ ... أخرجني صوت مسعود من صمتي حيث أشار إلى الأفق : مغيب الشمس دليلنا فلنبحث عن أول بقايا

النخيل ظلالاً لهاجرة النهار ... لم يخفف تصويب سهامها علينا إلا نفثات الهواء الساخن ونحن نخب لنقطع أطول مسافة قبيل الغروب وبعده بقليل حتى استحالت البيداء إلى منابع شموس مشتعلة من آبار النفط ضاع فيها وجه الرواحل ودليل القيادة ... " (١٥)، فاستحضار المكان بهذه الطريقة التي جمعت بين النقيضين (الصحراء والبحر) يمثل الشخصية في حال حيرتها وضيقها ورغبتها في الانعتاق من قيود العجز، كما يُعدُّ من جانبٍ آخر رصداً لتشوهات المكان / الصحراء، فقد كان حضور المكان في المقطع السابق حضوراً رمزياً كاشفاً عن أبعاد العلاقة الجدلية بين المكان وساكنيه، ولم يكن مجرد حضور طبوغرافي ساكن.

وقد يظهر المكان بصورة رمزية تحيل إلى الخراب والدمار والموت والفناء ويضم بين جنباته أسرار قاطنيه وتفاصيل حكاياتهم وأفراحهم وأتراحهم كقول الراوي وهو يصف حي (الحفائر) في مكة المكرمة في رواية (الحفائر تتنفس) لعبدالله التعزي: "فمن طبائع الحفائر أن تحفر لكل حكاية قبرًا تُدفن فيه، ولا تسمح بأن يوضع لأي منها شاهد قبر يميزه عن غيره. كانت الحفائر نفسها قبرًا كبيرًا يحتوي على ألوف من القبور الصغيرة التي تبدو وكأنها ستستمر في وجودها ما استمرت أسرارها في الكتمان .. " (١٦)، وقد يمتد المكان في سياق السرد ويهيمن على باقي الشخصيات فيتحول إلى بطل أو قوة تصارعها الشخصيات الأخرى وتتحكم في مصائرهم ونوعية تفكيرهم وطرائق سلوكهم، " فيتوحد المكان في الشخصية الرئيسة كما أن الشخصية تتوحد في المكان، فيصبح من الصعب انتزاع أي طرف منهما من الطرف الآخر، فكلاهما يشكل البنية الأساسية المتوحدة في النص الروائي " (١٧)، ويصطلح النقاد على تسمية هذا النوع من الأعمال الروائية (برواية المكان أو الفضاء) (١٨)، وخير ما يمثل هذا المظهر من المكان (سقيفة الصفا) في رواية حمزة بوقري والتي تحمل عنوانًا يوحي بهيمنة المكان على جملة مقاطع السرد " لمعت أمام ذهني عدة أماكن

.. ذلك المقهى بمحبس الجن، الحرم، البيت، المدرسة التي كنت أذهب إليها وأنا طفل .. وأماكن لا تحصى ، بعضها لا يمكنني الذهاب إليه بطبيعة الحال، وبعض لم يعد له وجود، وبعضها لم أره منذ سنوات وسنوات، ولم يرقني شيء من ذلك فتركت لقدمي اتخاذ القرار الذي تراه مناسبًا فقادتني في نفس الطريق الذي مررنا به ونحن نحمل (الفقيدة) " (١٩) ، فبطل الرواية ترك كل الأماكن وذهب إلى (سقيفة الصفا)، أو بالأحرى حملته قدماه إلى ذلك المكان، ولكنه يشعر تجاهه شعورًا غريبًا حين يقول : "وحين فعلت ذلك أحسست إحساسًا غريبًا، كما لو كنت ألج رحم أمي عائدًا من حيث أتيت " (٢٠) ، فهل تمثل (سقيفة الصفا) المكان الأليف بالنسبة (لمحيسن البلي) بطل الرواية؟ ذلك المكان الذي تحدث عنه (غاستون باشلار) ورأى أنه يرتبط بقيم الحماية، وهي قيم إيجابية متخيلة تصبح مع مرور الوقت قيماً مسيطرة (٢١)، بدليل أن (محيسن البلي) ذهب إلى المكان دون إحساس منه، وإنما من خلال وحي العقل الباطن والشعور الداخلي، لذا رأيناه لم يشعر بظلمة الطريق المؤدي إلى (سقيفة الصفا) ، وهي الظلمة التي يتهيبها كثير من الناس ، ولكنه مرَّ بالطريق دون تهيب أو خوف حين أحس تجاه المكان بالأمن والحماية حتى وصفه برحم الأم .

وإذا كنا قد رأينا في حديثنا عن المظهر الواقعي للمكان أن الرواية تورد كثيرًا من التفصيلات الدقيقة، وتسهب في وصف المكان ومحتوياته، وتحديد معالمه بكل وضوح، بدعوى الواقعية أو الأمانة الجغرافية، فإن الأمر يختلف بالقياس إلى رواية (تيار الوعي) التي رفضت هذه الأصول التقنية في رسم المكان، فأخذت تقتصر على الإشارات الخاطفة في رسم المكان الروائي تلك الإشارات التي يتأسس بها فضاء الرواية الشامل حيث تعتمد على تقنيات التذكر (الارتداد) و(المونولوج) الداخلي وعلى تداعي المعاني وما إلى ذلك من أساليب روائية فنية .

أما (الرواية الجديدة) التي تنطلق من فوضى العناصر السردية فإن وصف

المكان فيها يجيء منسجمًا مع تلك الفوضى الفنية التي تعتمد على رسم المكان بالمفهوم الجغرافي رسمًا عجيباً بالتعمية على ملامح جغرافيته، وطمس معالمه وتدمير حدوده بحيث تصبح أسماء الأمكنة الجغرافية في النص الروائي أي شيء إلا أن تكون مكانًا واردًا على مألوف المتلقي[٢٢].

كما آثر هذا النوع من الروايات التعامل مع المكان بتجاهل معتمد، فكأن الراوي نفسه لا يعرف معالم أمكنته، كما لا يعرف نوايا شخصياته ومشاعرها بدقة [٢٣]، ويندرج ضمن المظهر التخييلي (المكان المفترض) الذي يصور عالم المستقبل رغبة فيه، أو رهبة منه وهو مكان يتشكل من رغبات الأحلام أو اختلاق المخيلة، ويعبر عنه بالمصطلح الغربي بالمكان (اليوتوبيا)[٢٤]، ويقابله عند الفلاسفة المسلمين (المدينة الفاضلة) [٢٥]، وهذا النوع من الأمكنة لم تحفل به الرواية السعودية كثيراً، وربما يكون أقرب مظهر لهذا النوع من الأمكنة ذلك المكان الخرافي العجيب الغريب الذي لا يمكن تصور مرجعيته، وقد حرصت عليه رجاء عالم في معظم أعمالها الروائية، وسيأتي تناوله بشكل مفصل في مكانه المخصص من هذه الدراسة، ونكتفي هنا بإيراد مثال لهذا النوع من الأمكنة بهذا النص الذي ورد على لسان الراوي في رواية (طريق الحرير): " مع الزوال أفقنا لدرب تلاشت فيه خيالات الديكة والنافقين .. حتى أضمرنا خشيةً من دخول تلك البلاد المُبهجة .. خفنا أن تستأنسنا وجوه الناس فتُعجزنا تكشيرة الصحراء المستلقية على الدرب لجزيرتنا " [٢٦]، فهذه الجزيرة التي ورد وصفها في النص السابق بشكل مكثف بواسطة جمل رمزية هي مكان له أبعاد أسطورية لا يمكن تصور مرجعيته، أو تحديد معالمه بشكل جلي دقيق ، وإن كان يؤسس بعض معالمه من مفردات الواقع .

هوامش الفصل الأول :

(١) انظر :إبراهيم جنداري : مرجع سابق: ٢١٦ .
(٢) انظر : عبد الصمد زايد، مرجع سابق : ١٦ .
(٣) انظر : نفسه : ١٦ .
(٤) أشغال ندوة الرواية العربية :واقع وآفاق ، دار ابن رشد - بيروت ط١-١٩٨١م :٣٩٥.
(٥) انظر : حميد لحميداني : المرجع السابق : ٣٤ .
(٦) انظر :د. علي إبراهيم :الزمان والمكان في روايات غائب طعمة ، الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع - دمشق، ط١ - ٢٠٠٢م : ١٠٢ .
(٧) انظر : عبد الصمد زايد : مرجع سابق : ٣٩١ .
(٨) نفسه: ٣٩١ .
(٩) انظر : سمير روحي الفيصل :بناء الرواية العربية السورية ، اتحاد الكتاب العرب- دمشق ١٩٩٥م : ٢٨٣.
(١٠) انظر : صلاح صالح : الرواية العربية والصحراء ، وزارة الثقافة- دمشق ١٩٩٦م :٣٠٤ .
(١١) إبراهيم الحميدان : غيوم الخريف، نادي القصة السعودي- الرياض ، ط١ -١٤٠٨هـ : ١٢٢ .
(١٢) طاهر عبد مسلم : المرجع السابق : ٢٦.
(١٣) انظر : عبد الملك مرتاض: المرجع السابق : ١٤٥ .
(١٤) عبد الحفيظ الشمري : فيضة الرعد، دار الكنوز الأدبية - بيروت،ط١- ٢٠٠١م: ٢٨.
(١٥) علي الدميني : الغيمة الرصاصية ، دار الكنوز الأدبية - بيروت، ط١- ١٤١٨هـ: ١٦.
(١٦) عبد الله التعزي : الحفائر تتنفس ، دار الساقي - بيروت ، ط١ - ٢٠٠٢م : ١١.
(١٧) أحمد شبلول: جماليات المكان في رواية سقيفة الصفا، مجلة قوافل العدد ٥، ١٤١٦هـ : ٩٨.
(١٨) انظر : محمد سويرتي: النقد البنيوي والنص الروائي ، إفريقيا الشرق- الدار البيضاء ، ١٩٩١م : ١٠٧ .
(١٩) حمزة بوقري : سقيفة الصفا ، دار الرفاعي - الرياض ، ط١-١٤٠٤هـ ٢٤٣.
(٢٠) المصدر السابق : ٢٤٤.
(٢١) انظر : غاستون باشلار : مرجع سابق : ٣١ .
(٢٢) انظر :آمنة يوسف :تقنيات السرد في النظرية والتطبيق ، دار الحوار للنشر والتوزيع- اللاذقية ، ط١- ١٩٩٧م : ١٠٤ .

(٢٣) انظر : عبد الملك مرتاض : مرجع سابق : ١٥٤ .

(٢٤) قد يتداخل هذا النوع من الأمكنة ذات البعد الأسطوري - في بعض جوانبها - مع تلك الأمكنة التي ترد في بعض روايات (الواقعية السحرية) ، وسيأتي الحديث عنها في الفصل الرابع المخصص لدراسة دلالات المكان .

(٢٥) لفظة : *utopia* جاءت من اللغة اليونانية وهي تتألف من « *u* » وأصلها ومعناها في اليونانية (لا) أو (ليس)، وكلمة (توبيا) (*Topia*) وهي في اليونانية *Topia* ومعناها مكان، وبذلك تكون اليوتوبيا هي : (اللامكان)، أو الأرض أو المنطقة غير الموجودة على أرض الواقع؛ أي المكان الذي لا يوجد إلا في الخيال، ثم استخدم المصطلح للدلالة على مشروع للنهوض الاجتماعي من المستحيل تحقيقه . انظر :أحمد بدوي : معجم مصطلحات العلوم الاجتماعية ، مكتبة لبنان- بيروت :٤٣٧ .

(٢٦) رجاء عالم : طريق الحرير، المركز الثقافي العربي - الدار البيضاء ، ط١ - ١٩٩٥م :٣٩ .

الفصل الثاني

تشكيل المكـــان بعناصر البناء الروائي

١- التشكيل باللغة :

بينما يتأسس المكان في الواقع من مواد الطبيعة وعناصرها المختلفة : من هوائها ومائها ونارها وترابها ، متحققاً في كتل وسطوح وفراغات ، يتشكل المكان في النصوص الأدبية من اللغة، ماثلاً في مكان متخيل وصور إيحائية وإشارات رمزية، وبينما يرفض المكان الواقعي- بالمعنى الجغرافي - أن يكون إلا نفسه ، فلا يتحقق إلا فيما هو موجود بالفعل ، يقبل المكان الأدبي والروائي تحديداً أن يتحقق في مظهرين ، كل منهما من صنع اللغة : أولهما : وجوده على الورق من خلال لغة الكاتب التي تعيد تنظيم المكان وتركيبه من جديد بأبعاده الجمالية وتُحمله بالدوال والرموز ، وثانيهما : في ذهن المتلقي حين يكون المكان فاعلاً ومؤثراً ومعبراً عن الجوانب الاجتماعية والثقافية، كاشفاً عن أسلوب المجتمع وطبيعته وخصائصه دالاً على أنماط التفكير ودرجة الإحساس بالمكان وطرق تنظيمه .

وحين يتشكل المكان على الورق من خلال لغة الكاتب ، تبدأ عملية التأويل، وإعادة التشكيل في ذهن المتلقي ؛ ولأن اللغة مشتركة بين المنتج والمتلقي ، فهي تنهض بمهمتين معاً: تؤسس المكان أو تشكّله ، ثم تقوم بإعادة تشكيله في ذهن المتلقي ؛ أي أن اللغة هي السبيل الوحيد لإيجاد المكان المتخيل في النص الأدبي ، مثلما هي سبيل إنتاج النص ذاته ، وسبيل تأويله ، وإعادة إنتاجه لدى المتلقي .

أ- مظاهر استخدام اللغة في تشكيل المكان :

حين يلجأ الكاتب إلى اللغة - وهي وسيلته الوحيدة- في تشكيل المكان فإنه يعتمد بشكل أساس على استثمار أسلوب الوصف ، وهو أسلوب قديم شاع في جميع الآداب وبرز بشكل واضح في أدبنا العربي شعره ونثره، ومنذ

النصف الثاني من القرن العشرين بتشجيع من النقاد الكلاسيكيين[١] لقي أسلوب الوصف مزيداً من الاهتمام في الأدب القصصي، حتى أخذ يزاحم أسلوب السرد، وقد استخدم كتاب الرواية السعودية أسلوب الوصف منذ مرحلة التأسيس، مثلما استعمله كتاب الرواية العربية بشكل عام، وهو وصف يميل- غالباً- إلى الوصف التفصيلي الدقيق الاستقصائي، وقد حافظت عليه معظم الروايات ذات الاتجاه الواقعي بهدف تصوير الفضاء الروائي، ورسم الأرضية التي تجري فيها حركة الشخصيات بكل عناصرها وأبعادها وفق رؤية حيادية، ويحلو لبعض الدارسين أن يطلق عليه الوصف الساكن، وهو النوع الذي تخوَّف منه بعض النقاد حين يأتي منفصلاً عن أسلوب السرد فيقف حائلاً أمام المتلقي في متابعة تسلسل الأحداث وحركة الشخصيات مما قد يسبب توقفاً في حركة القص[٢].

ولكن كثيراً من كتاب الرواية عمدوا بعد ذلك إلى تضفير الوصف بالشخصيات والأحداث، مما جعله وصفاً متحركاً يدخل عنصر الزمن في تشكيله.

ولأهمية الوصف، ودوره المحوري في تشكيل المكان خُصص له الفصل الخامس من هذه الدراسة، على أن تشكيل المكان باللغة لا يقتصر على الوصف، وإنما يعمد الروائي إلى مظاهر أخرى لاستخدام اللغة، كالمزج بين الوصف وبعض الظروف المكانية، أو بموازاته مثل تسمية المكان، وتسمية الشخوص والأشياء داخل المكان، والتشبيه، ولغة الحوار، ومقاطع السرد، باستخدام مفردات القاموس السائد في المكان الجغرافي.

ب- تسمية المكان:

تسمية المكان الروائي هي أولى عتبات الدلالة على شخصية المكان وتميزه،

فالمكان – أي مكان – لا يكرر نفسه تحديداً، وكثيراً ما يلجأ الكاتب إلى إطلاق الاسم الواقعي على المكان الروائي ، أو تسمية الأماكن بأسمائها الواقعية ، بغية استدعاء ذلك المكان - أي الواقعي - إلى ذاكرة القارئ ؛ لأن الكاتب يرى أن هذا الاسم هو أكثر الأسماء انطباقاً على مكانه المتخيل .

كما قد يختار المبدع اسماً ليس له وجود في الواقع، فيستعيض عنه بحشد تفاصيل مأخوذة من المكان الواقعي ، كأسماء الأشياء والشخوص ، ليحيل المتلقي في النهاية إلى مكان بعينه ، مثلما فعل عبده خال في روايته (الموت يمر من هنا) باختيار اسم للقرية هو (السنوداء) واسم القرية يحمل من الدلالة والرمز ما سوف نقف عنده في موضعه من هذه الدراسة ، وها هو يصف القرية على لسان إحدى شخصيات الرواية بقوله: " أرض يابسة وقف عليها غراب .. بقرها فتقيحت رجالاً ونساء ، وعشش الغراب على رؤوسهم ، وعندما تعب التقمهم واحداً واحداً ، وطار .. حط على نبع قد شاخ وحين غنى هطلت دماؤهم من فمه وفار الماء "[٣] .

واسم المكان المتخيل المأخوذ من اسم مكان في الواقع يوجد كثيراً في أثناء النصوص الروائية ، كما قد يقفز كثيراً إلى صدارتها ، فيحيل عنوان الرواية بأكملها إلى فضاءات وأبعاد مكانية، وفي الرواية السعودية أمثلة كثيرة جاءت فيها أسماء الأماكن الروائية هي نفسها الأماكن الواقعية، منها على سبيل المثال في روايات عبد الكريم الخطيب (حي المنجارة، و(حارة البحارة)، و(سوق الليل) كلها تحيل إلى أماكن واقعية فـ(المنجارة)، و(البحارة) حيان في مدينة ينبع ، و(سوق الليل) مكان في مكة المكرمة، وفي رواية حمزة بوقري (سقيفة الصفا) ، و رواية عبد الله التعزي (الحفائر تتنفس) حيان في مكة المكرمة ، وفي رواية محمد عبده يماني (فتاة من حائل) تحيل إلى مكان واقعي ، والأمثلة على

ذلك كثيرة .

وقد لا حظ بعض الدارسين ظهور أسماء الأماكن في عناوين الرواية السعودية " إن عناوين روايتنا في المرحلة الأخيرة - التسعينات - تشهد تحولاً نحو استثمار المكان كمكون من مكونات الفضاء الروائي لتصبح تلك البنية عتبة من عتبات النص الروائي التي لها طابع الازدواج في تداخلاتها " (٤)، وربما أصبح العنوان- سواء عنوان الرواية الرئيس أو العناوين الفرعية وأسماء الفصول - نظاماً سيميائياً ذا أبعاد دلالية ورمزية ، وهو ما يطلق عليه النقد الحديث (النص الموازي)، ويسميه (جيرار جينت) (النص المحيط) ، وقد أولت الدراسات السيميائية (النص الموازي) مزيداً من العناية والاهتمام في محاولة لتتبع دلالاته وتأويل أبعاده الرمزية بوصفه أول عتبة تقابل المتلقي ، أو كما يصفه (بورخيس) بأنه البهو الذي يفضي إلى النص (٥)، لذا فقد "استهل الروائيون عناوين أعمالهم بجعل المكان نصاً تأسيسياً تقوم عليه الرواية " (٦).

ولم يقتصر ظهور أسماء الأماكن الروائية المطابقة لأسماء الأماكن الواقعية على العناوين، وإنما امتد ذلك إلى متون النصوص الروائية ، حيث إنه لابد من تسمية المكان على أية حال، فظهرت أسماء المدن وأسماء شوارعها وأحيائها ، وأسماء القرى " فهناك عدد كبير من الروايات السعودية كانت المدينة حاضرة فيها حضوراً فعلياً بمعالمها المكانية وبيئتها الاجتماعية " (٧)،كروايات عبد العزيز مشري (الوسمية) و (الغيوم ومنابت الشجر) ورواية فؤاد عنقاوي (لا ظل تحت الجبل) ورواية هادي أبو عامرية (الأشباح) ، ورواية إبراهيم الناصر (رعشة الظل) ، وراوية ليلي الجهني (الفردوس اليباب) وروايات عبده خال (مدن تأكل العشب) و (نباح) .

وقد يذكر الروائيون الأماكن بأسمائها الحقيقية كثيراً ، والأمثلة - أيضاً

أكثر من أن تحصى - ، ففي (سقيفة الصفا) لحمزة بوقري (جبل أبي قبيس ، وجبل السبع بنات ، ومحبس الجن ، وطلعة أبي لهب) [٨] ، وفي (غيوم الخريف) لإبراهيم الناصر وصف لمدينة الرياض ولحي العود تحديداً [٩] ، وفي رواية (الفردوس اليباب) لليلى الجهني " ربما كان علي أن أخلص لجدة وحدها واكتب عنها ، عن التناقض الذي ترفل فيه ويجعلها جميلة أحياناً ، عن الشوارع العريضة بمعالمها المتباينة ، الكنداسة ، السيف ، الدراجة ، النورس " [١٠] ، إن تسمية المكان، هو في الأساس استخدام للغة ، وتسمية المكان الروائي المتخيل باسمه في الواقع ، هو استخدام للغة في تشكيل المكان بما يجعله من وجهة نظر الكاتب أقرب ما يكون إلى الواقع .

وعندما يكون وعي الكاتب الروائي بفعل الكتابة قوياً ، فإنه لا يغيب عنه إنه إنما يقوم ببناء مكان متخيل ، ولكنه - في حالة استخدام الاسم الواقعي للمكان المتخيل - تدفعه رغبة قوية في إقناع المتلقي بمدى واقعية بنائه ، أو واقعية مكانه ، ومن ثم بمدى واقعية وصدق الأحداث والشخصيات والنص بأكمله ، أو استدعاء المكان في لا وعي المتلقي .

وقد كانت هذه الرغبة أقوى ما تكون عند الروائيين في مرحلة التأسيس ، مقرونة برغبة أخرى لا تقل قوة ، هي الحفاظ على الهوية في مواجهة زحف المدنية الحديثة ، بما نراه استشعارا من جيل الرواد لاتساع وضخامة المتغيرات القادمة ، وقد قويت هذه الرغبة إلى حد التمادي في ذكر التفاصيل وتسجيل العادات الاجتماعية التي يخشون عليها من الاندثار.

ج- تسمية الشخصيات والأشياء في المكان :

أحد المظاهر المهمة لاستخدام اللغة في تشكيل المكان الروائي ، تسمية الكاتب لشخوصه وأشيائه من مفردات القاموس الشعبي المحلي السائد في

المكان الواقعي .

ففي رواية (الموت يمر من هنا) لعبده خال تدور أحداث الرواية في قرية السوداء ، وهو اسم رمزي ، والكاتب لا يحدد موضع القرية - مسرح الحدث - لكن أسماء الشخصيات الروائية تحمل بصمة المكان وتشير إليه فأسماء مثل : (شبرين ، دوريش ، موتان جرفان ، عبده راجح) من الأسماء الشائعة الاستخدام في القرى الجنوبية من منطقة جيزان ، كما أن تأنيث اسم الأب أو الجد المضاف إلى اسم الأنثى خاصية من خصائص التسمية في منطقة جازان ، ولا أظنها توجد إلا في بعض القرى اليمنية ، (فليلى عبدية) ، أصلها (ليلى عبده) و(عائشة اليوسفية) ، أصلها (عائشة يوسف) "(١١) ، كما أن شيوع بعض الأسماء دون غيرها يشير أيضاً إلى أثر البيئة المكانية ، فمثلا اسم (صالحة) من الأسماء الشائعة في كثير من القرى من جنوب المملكة ، فقد ورد هذا الاسم في رواية (مدن تأكل العشب)(١٢) لعبده خال ، ووسم به عبد العزيز إحدى شخصيات رواية (ريح الكادي) ، ثم أطلقه عنواناً على رواية كاملة أخذت اسم (صالحة) .

كذلك عندما تقع الأحداث في بلاد اليمن بين صنعاء وعدن في رواية (خطوات على جبال اليمن) لسلطان القحطاني ، تأتي الأسماء حاملة بصمة البيئة التي تنتمي إليها من أمثال : (شوعي، أحمد ناجي ، علي مطهر ، عبد الرب، فارع ، منصر ، صيهود)، كما أن طريقة اختيار أسماء الشخصيات ، أو إطلاق بعض الكنى والألقاب عليها توحي بروح المكان وتشير إلي خصوصيته " قال عمر ، أنا لم أسأل الأخ محمد العزي ، وصرخ الشيخ علي في وجه ابن أخيه، قائلاً لا تقل محمد العزي ، إما قل محمد ، أو العزي ، فأصحاب صنعاء يسمون محمداً العزي ، كل محمد هو العزي ، العزي تعني محمد. مثلما نقول أبو القاسم تعني

محمد ، أو أبو حسين ، ونعني بها علياً " (١٣) ، ومما يثبت أن تسمية الشخصيات وهي إحدى وسائل الكاتب لتشكيل المكان باللغة - تكشف عن طبيعة البيئة المكانية ، وتبرز تأثيرهما المتبادل أننا نجد لكل مساحة جغرافية أسلوبها الخاص المميز في اختيار الأسماء على أرض الواقع ، فالأسماء الشائعة في مناطق جنوب المملكة تختلف عن تلك التي تشيع في الوسط أو في الشمال ، كما تختلف الأسماء التي يطلقها أهل الريف أو القرية عن تلك التي تكثر في أسماء ساكني المدن ، فمدينة (الرياض وحائل ومنطقة القصيم) ، وهي ضمن نطاق البيئة النجدية تتميز بأسماء خاصة بها، وقد عبرت عنها معظم الروايات التي دارت أحداثها في تلك البيئات ، فجاءت أسماء الشخصيات فيها متأثرة ببيئتها المكانية، حاملة طابعها الخاص، فنحن نجد رواية (رعشة الظل) لإبراهيم الحميدان تدور أحداثها بين مدينة الرياض ، وإحدى القرى النجدية، فتأتي أكثر أسماء الشخصيات كاشفة عن حرص الكاتب على ربط شخصياته بالمكان الذي تنتمي إليه حاملة طابعه الخاص (فهاد ، فالح ، حزام ، أبو سهل ، سالم ، مشعل ، زهرة) ، وفي رواية (غيوم الخريف) يبرز أثر المكان من خلال تسمية شخصيات الرواية الذين ينتمون إلى مدينة الرياض (محيسن ، سالم ، سلمان ، مبارك ، موضي ، نوف ، نورة) وهي أسماء تكثر في معظم الروايات التي تمثل البيئات النجدية ، كما نجد أسماء لشخصيات تظهر بوضوح أثر تسمية الشخصيات في إبراز خصوصية البيئة المكانية ، ففي رواية (فيضة الرعد) لعبد الحفيظ الشمري (شايش الحبال ، زايد الملاحي ، غشام الحويطي ، غزاي الرمالي ، عيد الفتر ، حدران الكيس) .

وللبيئة الحجازية أيضاً طابعها الخاص في إطلاق الأسماء والألقاب ، وهي تسميات يلجأ إليها كتاب الروايات التي تدور أحداثها في المدن الحجازية



حرصاً منهم على إبراز طابع البيئة المكانية وأثرها في اختيار الأسماء ، ومن جهة أخرى رغبة في تقديم صورة واقعية للشخصيات، ومن ثم واقعية أمكنتهم الروائية ، وقد نجد بعض الأسماء تصبح قاسماً مشتركاً بين أكثر من رواية تدور أحداثها في المدن الحجازية ، مما يوحي بشيوع تلك الأسماء في تلك البيئات.

كما تعد ظاهرة إتباع اسم الإنسان باسم الأب في التعامل معه ، أو حين الإشارة إليه من الظواهر الشائعة في المنطقة الجنوبية من المملكة العربية السعودية ، حتى ربما اشتبك الاسم الأول مع اسم الأب فأصبح كالاسم المركب [١٤] (فأحمد بن صالح) في رواية (الوسمية) لعبد العزيز مشري و(عبده حسن) في رواية (مدن تأكل العشب) لعبده خال ، لا يردان في أثناء السرد إلا بهذه الصيغة المركبة ، ومن الظواهر الأخر أيضاً التي تشير إلى تأثير البيئة المكانية، وتشي بخصوصيتها ، ظاهرة حذف الاسم الأول المضاف إلى كلمة (ابن) (كابن مريم ، وابن زايد ، وابن رباح) .

واستخدام لغة المكان الواقعي في تشكيل المكان الروائي تتم أيضاً بتسمية الأشياء داخل المكان ووصفها بمفردات المكان الواقعي ، والأشياء التي تشي بخصوصية البيئة المكانية في الرواية السعودية أكثر من أن تحصر ، ولاسيما في تلك الروايات التي صورت، أو وقعت أحداثها في البيئة الحجازية أو بعض قرى جنوب المملكة ، ففي رواية (الحفائر تتنفس) ترد كثير من المفردات التي تشير إلى طبيعة البيئة المكانية " والماء ينصب عليه من البزبوز " [١٥]، "يخرج بعدها من البازان " [١٦] ، " التي كانت تبيع الفصفص والقورو " [١٧] ، وفي رواية (مدن تأكل العشب) " بينما أمضي وقتاً طويلاً بمطاردة الزماميح " [١٨] ، " وهم عائدون من بين الهيج" [١٩] ، "وعمدت إلى بيع دبلول" [٢٠] ، ويكثر في رواية (الموت يمر من هنا) تسمية الأشياء الدالة على البيئة المكانية

بشـــكل لافت للنظر "وخلعت مصرها " (٢١) ، "واكتفت هي بضـــم شـعرها بمقلمتها " (٢٢) ، " وصبت قليلاً من اللبن في المغرد " (٢٣) ، وفي رواية (سـقيفة الصفا) : " وعلى ظهره الهودج المعروف بالشقدف "(٢٤)، "من احـتراف مهنـة الدعوجية " (٢٥) ، " بإمكانها أن تشتري لنا قمرية " (٢٦) .

ولم يقتصر الروائيون السعوديون على البيئات المحلية في تسمية الشخصيات أو الأشياء التي تحمـل بصـمة البيئـة المكانيـة ، وإنـما امتـد تأثيرهـا إلى البيئـات الخارجية أو الأجنبية التي جرت فيها الأحداث الروائية، أو تفاعل الشخصيات مع أمكنتها في إقامتهم وتنقلاتهم المؤقتة أو الدائمـة ، ونكتفـي في هـذا السـياق بمثالين للدلالة على التـأثير المتبـادل بـين البيئـة المكانيـة وتسـمية الشخصـيات والأشياء ، بوصف هذه الأخـيرة مظهـراً مـن مظـاهر تشـكيل المكـان الروائـي بواسطة مفردات اللغة ، ففي رواية (مهما غلا الثمن) لعبـد الله العرينـي ينسـج السرد أحداثه في حي " بتشوان كودا " بجاكرتا العاصمة الأندونيسية ، وترد في هذه الرواية أسماء الشخصيات حاملة طابع المكان " إيبو فضيلة ، أندي ، بجّو ، نور حياتي " ، كما أسهمت تسمية الأشياء في الرواية بالدلالة على البيئـة المكانيـة ومنحها كثيراً من خصوصيتها "فـإذا جـاء المسـاء نـام عـلى كـرسي البيجـة " ، "وحلويات شعبية أكثرها مصنوع من الأرز مثـل : تشـنانج وبـودا ، والفواكـه المميزة ...كالننكا والدوكو والربموتان " (٢٧)، وفي رواية(غيوم الخريف) تـأتي تسمية بعض الشخصيات دالة على بيئتها المكانيـة الأوروبيـة التـي جـرت فيهـا بعض أحداث الرواية " دلفت سوزان مبتسمة تتبعها زميلة لها "... وقد جلسوا متقابلين السيد/ خريستو والسيد/ كوستا وكريستينا ... وهنـا تـدخلت هيلـين قائلة أنتم كشرقيين .. " (٢٨) .

د- التشبيهات والتقاليد البيئية :

تعد التشبيهات ووصف العادات والتقاليد وجهاً آخر من أوجه استخدام اللغة في تشكيل المكان الروائي، وتكاد تكون معظم التشبيهات المستخدمة في وصف الأشياء في الرواية السعودية إن لم تكن كلها مأخوذة من مفردات البيئة بجميع مظاهرها ، وربما حظيت البيئة الزراعية في القرية بالنصيب الوافر من هذه التشبيهات والتقاليد ، ولعل عبد العزيز مشري ، وعبده خال من أشد الروائيين السعوديين احتفاء بالتشبيهات والعناية بأدق تفاصيل البيئة المكانية في قرى جنوب المملكة ، فهما يحرصان أشد الحرص على أن يوحِّدا بين الإنسان والبيئة المكانية التي يعيش فيها ، فتأتي تشبيهاتهما حاملة طابع البيئة المكانية ، متأثرة أشد التأثر بروح المكان بترابه وشجره ومائه وحيوانه ، بقسوته وصلابته ، بألفته ووحشته ، فحين يشبه عبد العزيز مشري ثوب(البَفْتَة)[(٢٩)] الأبيض المغسول والمضمخ بالصبغ النيلي بعد أن بان على حبل الغسيل يراه " كأنه زهرة لوز في ربيعها "[(٣٠)] ،" وحديث ظافر أحد شخصيات رواية (الغيوم ومنابت الشجر) " يأتي جافاً كلحاء شجر الطلح فيسقط في أذن (ابن زايد) كما تسقط قطرات المطر من السقف في إناء النحاس "[(٣١)] ، وصوت غصون اللوز إذ تهزها الرياح يشبه " حزمات قصب الذرة الجاف وقد راح يسحبه على الأرض قطيع من الإبل "[(٣٢)] ، والضيف يقبض على فنجان الشاي الساخن " كما لو أنه يقبض على رقبة طائر صغير "[(٣٣)] ، وفي (رواية مدن تأكل العشب) يصف الراوي أثر لهيب الرمضاء على حفاة الأقدام وهم يجتازون الصحراء بهذا التشبيه اللطيف الدقيق الذي يظهر من خلاله أثر البيئة المكانية " رأيت كثيراً من الراجلين يتقافزون في صحن الفلاة كما تُنضج النار حبات البن "[(٣٤)] ، وكذلك تشبيه أثر الغربة في طفولة بطل رواية (مدن تأكل العشب) وهو يتحدث عن

نفسه " سطت عليها بعنوة وتركتني كجذع خاوٍ تقلبه الرياح فتنخر الموات فيه[٣٥] ، وتشبيه شعر الرأس بأكواز الذرة[٣٦] ، وحين يصف صوت العجوز (نوار) وهي تحتضر في رمقها الأخير يختار لذلك صورة تنضح بأثر البيئة المكانية بمثل هذا التشبيه "وقبل صياح الديكة سمعتها أمي تئن كناقة تلد "[٣٧] .

ويأتي الحديث عن التقاليد وبعض العادات التي تسود في البيئة المكانية مؤشراً بارزاً على التأثير المتبادل بين الشخصيات وبيئتها المكانية ، كما أنها وسيلة مهمة يلجأ إليها الكاتب في سبيل تشكيل مكانه الروائي بواسطة مظاهر اللغة المتعددة ، وقد حفلت الرواية السعودية بقدر لا بأس به من بعض العادات والتقاليد السائدة في بيئتها المكانية ، ولا سيما في بيئة الريف وقرى الجنوب من المملكة العربية السعودية ، ففي رواية (مدن تأكل العشب) يتجلى أثر العادات والتقاليد في تحديد هوية المكان ، ومنحه طابع الخصوصية المتميز ، ففي هذه الرواية وصف دقيق لعادة (الختان) المتبعة في مناطق تهامة من جنوب المملكة ، وما يصاحبها من طقوس واحتفالات ورقصات مصحوبة بالأهازيج والفرح ، تتم على هيئة زفة تنطلق من بيت الصبي المراد ختانه حتى تصل إلى المكان المعد لذلك ، وغالباً ما يكون عمر الصبي في حدود السابعة " لم أرها متلهفة عليَّ إلا يوم ختاني ، ومن لهفتها أصرت على حضور الختان بين الرجال . كانت تدفعني لحلبة الرقص ، وهي تحذرني :

- إياك أن تتخبب[٣٨] .
- لا تجعل الناس يشمتون فينا .
- لا تدعهم يقولون تربية حرمة .
- لا ترمش بعينك وتفضحني وتفضح نفسك

كانت زفة الختان تسير صوب المنصة ببطء وفرح ، وأنا أقفز من مكان لآخر يحف بي (الزقارون) (٣٩) وحملة البنادق ومجموعة من أهل القرية ... وصلت إلى (المختينة) (٤٠) ، فقفزت ووقفت منتصباً . كنت أسمع أعيرة البنادق تعبر هامتي وأنا محدق في الفضاء ، سل الختان إزاري وأحسست بشفرة تجتز قلفتي فيفور الدم لزجاً متدفقاً ... سمعت خالي جبريل يصيح :

- رفع رأسنا ابن خديج .

- فأخذتني الحمية وصحت بالختان دون أن يهتز لي رمش :

- أختن ياختان واقطع من الزيان لخالي (٤١) .

هـ - لغة الحوار والحديث على ألسنة الشخصيات:

تتأكد هوية المكان أيضاً عندما يأتي الحديث على ألسنة شخصياته باللهجة التي تسود فيه ، وقد حفلت روايات البدايات باللهجة الحجازية وبالمفردات المغرقة في المحلية، بشكل خاص عند (بوقري ، عنقاوي ، دمنهوري ، خوقير)، ولم تخلو أيضا بعض روايات الجيل التالي التي جرت أحداثها في مدن الحجاز من اللهجة المحلية ، كما هي في أعمال (ليلى الجهني ، وعبد الله التعزي) وتجلت أيضاً المفردات المحلية ، وأسلوب الحديث الجنوبي في روايات (عبد العزيز مشري ، وعبده خال) .

ونرى أثر المكان في أحاديث ساكنيه من خلال لهجة ذات طابع خاص ، ففي رواية (الفردوس المفقود) يرد الحديث على لسان مجموعة من شخصيات الرواية وهم يصفون (البطلة) باللهجة المحلية الحجازية ، وهي تحديداً لهجة سكان مدينة جدة " إش بها هادي اتجننتْ؟! ول ، ول . فين أهلها ؟ مِفلتينها كِده في الشارع ليه ؟! ، والله ما أدري يا خُويا ، أخصُروكم منها . واحدة ملعونة

جايه تشبه نفسها بالأندلس والقدس . تفوه . إش جاب لجاب يابنت الـ ... ، روحي أرمي بلاويك على غيرنا ، هادا إللي كسبناه من الدش . لعنة الله على اليهود ، بناتنا اتفلتوا في الشارع يصيحوا : واعرباه ، وازفتاه ، وامدري إ شِّكْلو؟ لا وأنت الصادق . هذا إللي كسبناه من تعليمهن "[٤٢] . " وي ياندامتي . ما دريتي ؟ يقولوا : بنت زينب عواد اتجننت . خرجت تصيح في الشارع وشقت حوايجها"[٤٣].

وقد تكون بعض اللهجات التي تتحدث بها الشخصيات مغرقة في المحلية تختص بها قبيلة أو بيئة مكانية محددة ، وهي ظاهرة كانت تتميز بها لهجات بعض القبائل العربية قديماً ، فتحيل إلى بيئة مكانية ومساحة جغرافية ، كشكشة تميم ، وكسكسة بكر ، لذا فإن بعض القبائل التي تقطن جنوب المملكة وتهامة عسير تتميز ببعض الخصائص اللهجية التي تشير إلى بيئتها المكانية ، وتحمل طابعها الخاص ، ففي رواية (السقوط) لإبراهيم شحبي التي تدور أحداثها في إحدى قرى جنوب المملكة ، يأتي الحديث على لسان والد بطلة الرواية وهو يعاتب زوجته : " أنتِ حرمة ما فيش خير ، ولا في عوالش .. والله إني أبغى أعرس .. ياخبلهْ ..ما عندش عقل ولا فيش مروَّه ..روحي لاهلش والله ماعاد تقعدين في بيتي .. "[٤٤].

٢- التشكيل بالزمن :

هناك علاقة جدلية لها طابع التلازم الحتمي بين الزمن والمكان في الأعمال الأدبية والروائية تحديداً ، بوصفهما نسقين يتأسس عليهما البناء الروائي ؛ فالأحداث والمواقف التي تتشكل عبرها العلاقات الإنسانية وما يصاحبها من أنواع الصراعات لا بد من اقترانها بزمن معين ومكان محدد ، سواء أكان الزمن هو الزمن التاريخي الطبيعي، أم الزمن القصصي النفسي، حيث قد تتداخل

الأزمنة في الأعمال القصصية فتتولد عنها حركة درامية تصور أفعال الشخصيات وصراعها فتؤدي إلى نمو الأحداث وتطورها ؛ ولذلك كانت الأعمال القصصية من أكثر الفنون الأدبية احتفاء بالزمن والمكان بوصفهما يجسدان علاقة البشر في مسيرة الحياة [٤٥]، وتكاد علاقة الزمن بالمكان تشبه ساعة الرمل ومحتواها ، حيث تمثل آخر ذرة لسقوط الرمل مدة زمنية ، بينما يكون الرمل نفسه مكاناً [٤٦] ، ومن ثم فلا يمكننا القبض فيها على طرف دون الآخر ؛ فوجود المكان يعني بالضرورة وجود زمن يحرك الأحداث طبقاً لرؤيته ومعطياته ، لكن هذا الشرط لا يتحتم وجوده أو قيامه في حالة وجود الزمن ، حيث قد يكون زمناً نفسياً لا مكان فيه ، أو زمناً وجودياً لا يستلزم شرطه المكاني .

ويجدر بنا قبل محاولة الكشف عن تشكيل المكان بواسطة الزمن ، أن نتعرف على بعض الجهود التي توقفت عند مفهوم الزمن ، وليس من شأن هذا المبحث أن يعنى بتقسيمات الزمن المطلق كالزمن الفلسفي المنطقي أو الزمن التقويمي الفلكي ، وإنما سيكون الحديث مقصوراً على الزمن الروائي تحديداً . وقد توقفت الدراسات الأدبية المعنية بمقاربة النصوص الروائية عند حدود الزمن وتصنيفاته ، كما صنع أحمد النعيمي مستفيداً من تقسيم (ستيفن هوكنغ) حين حصر أشكال الزمن الروائي في (الزمن الكرونولوجي ، والزمن السيكولوجي، والاسترجاع ، والاستباق) [٤٧]، وكما فعلت سيزا قاسم حين قسمت الأزمنة التي تتعلق بالأعمال القصصية إلى قسمين: أزمنة خارجية : وهي التي تتعلق بالكاتب والمتلقي ، و أزمنة داخلية : وتعني بها "الفترة التاريخية التي تجري فيها أحداث الرواية ، مدة الرواية ، ترتيب الأحداث ، وضع الراوي بالنسبة لوقوع الأحداث ، تزامن الأحداث ، تتابع الفصول "[٤٨] . ويبدو أن سيزا قاسم قد

اضطربت في تقسيمها ؛ فزمن الكتابة وزمن التلقي لا يختصان بالأعمال القصصية أو الأدبية وحدها ، كما أن هذا التقسيم الذي أسمته الأزمنة الخارجية لا يقدم آلية أو منهجية ذات نفع كبير في مقاربة النصوص جمالياً ، إضافة إلى أن رغبتها في طرح رؤية مغايرة جعلتها تقع في خلط عجيب وإلا فما الفارق الجوهري بين زمن (أحداث الرواية ، وبين مدة الرواية)؟! كما حاول مراد عبدالرحمن مبروك البحث عن مفهوم للزمن الروائي أقرب للقبول من وجهة نظر الجميع فعرض لمقولات القائلين بالأزمنة الاجتماعية والسيكولوجية واللغوية، وخلص من كل ذلك قائلاً : "ولحل هذه الإشكالية يمكننا القول بتطابق اللحظتين وهما لحظة كتابة الرواية مع لحظات سرد الأحداث على لسان الراوي، وبذلك يصبح الزمن المركزي في الرواية هو الزمن الصفر أو الزمن الحاضر ، وما يتلوه الراوي من أحداث وقعت سلفاً يعد زمناً ماضياً ، وما سيحدث يعد زمناً مستقبلاً بالرغم أن الزمنين تم سردهما في الزمن الحاضر أو الزمن الصفر أو اللحظة الآنية للسرد أو الكتابة ، أي أننا نعتبر أن السارد أو الراوي يسرد الأحداث في اللحظة الآنية وهي لحظة كتابة الروائي للرواية"[٤٩]. وهكذا فإننا نجد معظم من تحدث عن الزمن الروائي قد وقف عند حدود تقسيمات الزمن في محاولات للبحث عن مفهوم واضح له دون التطرق إلى كيفية تشكيل الزمن للمكان الروائي .

وعلى الرغم من غياب رؤية واضحة عن تشكيل المكان بواسطة الزمن - بحسب اطلاع هذه الدراسة- ، فهناك بعض الدراسات التي حاولت الاقتراب من هذه الزاوية - قدرة الزمن على تشكيل وصياغة المكان - فقد حاولت فاطمة موسى أن تربط بين الزمن كتأريخ وبين المكان كمسرح للأحداث في بعض روايات نجيب محفوظ ؛ فهي ترى أن نجيب محفوظ " قدم في رواية (باقي

من الزمن ساعة) أسرة من ثلاثة أجيال تابع معها بتركيز تاريخ مصر ـ السياسي منذ ١٩١٩م ، لكنه لا يتوقف حتى يصل إلى ١٩٨٠ م في رواية (قشتمر) حيث اتفاق (كامب ديفيد) ؛ فالأسرة هذه المرة من سكان ضاحية حلوان، وهي أسرة موظفين محدودي الدخل ، تقطن بيتاً كبيراً ورثته الأم عن أبيها ، والأم (سنية المهدي) هي الشخصية الرئيسة في هذه الرواية- إنها باسمها وبغرامها باللون الأخضر في ملبسها ، وفي طلاء جدران بيتها ، وبالحديقة التي تشكل هماً من أهم همومها وبحيويتها المتجددة وحديثها عن أبنائها وأحفادها - خير من يمثل مصر بتاريخها القديم والحديث " [٥٠]. لكن فاطمة موسى لم تكن معنية هنا بمناقشة الفكرة - رغم اقترابها منها- بقدر ما هي معنية بمناقشة علاقة الشخصية بالزمان والمكان في النص ، ومن ثم فلا يمكننا اعتبار ما قدمته مناقشة واعية لتشكيل الزمان للمكان ، هذه الفكرة التي اقترب منها بوضوح أكثر أسامة عبد اللطيف الملا في دراسته عن (أثر المكان في تشكيل الرواية السعودية) ؛ فقد حدد فصلاً بعنوان علاقة المكان بالزمان ، درس فيه هذه العلاقة على مستويين هما أثر الزمان في تشكيل البناء الروائي ، والثاني هو جدلية المكان بالزمان ، يقول الملا : " ولقد استعاضت الروايات من ظهور الزمن في تصدير العنوان إلى مشاركته الفاعلة في تشكيل الجو الروائي لتدشين العمل الروائي ككل ، وذلك من خلال مشاركته للمكان في بناء المسرح الفني لظهور الشخصيات والأحداث " [٥١]. وإن كان الملا قد اقترب من فكرة تشكيل المكان بالزمان في هذا الجزء من أطروحته فإنه قد شُغل (بالزمن الخارجي والزمن النفسي ، والزمن الاستباقي ، والزمن الاستعادي ، والزمن الواقعي، والزمن التخييلي) وهي جميعها تصنيفات ابتعدت به عن الوقوف على الفكرة بشكل دقيق كما تهدف إليه هذه الدراسة ؛ فالزمن - حسب رؤية دراستنا - هو الفاعل الخفي

والمحرك الرئيس للأحداث على المكان الروائي ، ومن ثم فإن تغير شكل المكان يرتبط ارتباطاً وثيقاً بتغير شكل الزمن وليس العكس ؛ فوقت خروج الموظفين من العمل يتلازم معه وجود مكان لهذا العمل الذي يخرجون منه ، ويتغير شكل هذا المكان ثلاثة تغيرات بفعل وقوع زمن الخروج ، وهي ما قبل وما بعد ، وأثناء ؛ فشكل المصنع أو المتجر أو الهيئة التي يخرجون منها قبل هذا الفعل هو شكل حيوي به أناس يتحركون وآلات تعمل ومصابيح مضاءة ، لكنها بعد الخروج يصبح المكان مواتاً أو أشبه بالموات إذ توقفت الآلات عن الدوران ورحل الشخوص وأظلمت المصابيح ، وفي أثناء الخروج - وهو ما يمكن أن نسميه لحظة التحول – نجد الآلات رويداً رويداً تتوقف بينما الناس ترحل من مكانها لتزدحم كجماعات في المخرج ، ومن ثم فإن هذا التوقيت أو الزمن أحدث ثلاثة تغييرات على شكل المكان ، في حين أن المكان نفسه ثابت ؛ وهكذا يتغير شكل الميادين والشوارع و غيرها من الأماكن في مدينة جدة بمجيء الساعة العاشرة ليلاً حسبما ترصد ليلى الجهني في روايتها (الفردوس اليباب) " في العاشرة ليلاً تبدأ الشوارع تنعس ، تقفل المتاجر بامتداد شارع (قابل) أفواهها، وتغيب المشغولات الذهبية وألوان القماش والأجهزة الكهربائية ، تغيب كلها خلف الحديد والأقفال ، تخلو المطاعم الصغيرة هنا وهناك وتخف الخطى ، وفي آخر الليل يسير جنديان وحيدان يتلوان مزامير الذكريات وأخبار القنوات الفضائية وآخر ما غنته المملوحة (نجوى كرم) ، في الحادية عشرة ليلاً يبدو شارع فلسطين مثل أفعى سوداء طويلة عريضة تركت ذيلها في الطرف الشرقي من جدة وأطلت برأسها على البحر ، على جانبي الطريق الجميل المزروع تترامى الأحياء : الرويس ، الحمراء ، الشرفية ، بني مالك ، مشرفة ، الرحاب ، وعلى جانبيه أيضاً تتناثر المطاعم والفنادق والمكتبات والمراكز التجارية "[٥٢].

ويمكننا من خلال المقطع السابق أن نرصد ثلاثة مشاهد قدمتها ليلى الجهني في صفحة واحدة ، وكان الزمن هو البطل الخفي ومحرك الأحداث في المكان ؛ ففي العاشرة يمكننا أن نرى بجانب من أذهاننا ونحن نقرأ صور أصحاب المحلات وهم يغلقون أبوابهم ثم يضعون في أفواهها الأقفال الكبيرة ، ولعل جملتها " تبدأ الشوارع تنعس " من الدقة في التعبير بما يكفي لتشكيل المكان بعناية تامة ، وكأن هذه المحلات بعد حركة الإقفال تحولت إلى كائنات وضعت رؤوسها على أقدامها وبدأت تغط في النوم ، أو كأنها تحولت إلى جثث هامدة حسبما دلت عباراتها الدقيقة " على جانبي الطريق الجميل المزروع تترامى الأحياء ... ، وعلى جانبيه أيضاً تتناثر المطاعم والفنادق والمكتبات "(٥٣) ، وهو ما يمكن أن نعتبره التشكيل الثاني الذي اكتمل فيه إغلاق كافة الأنشطة وغرقت المدينة بما تشتمل عليه - في نهارها- من حيوية ونشاط ، غرقت في سكون تام وصمت مطبق ؛ وقد وضعت الكاتبة لتوضيح مدى فعل الزمن في إعادة تشكيل وهندسة المكان توقيتات واضحة ؛ فالمشهد الأول يبدأ في العاشرة ليلاً ، وقد تركت له فترة زمنية قدرها ساعة حتى يكتمل فعل التحول ، ومن ثم بدأت المشهد الثاني بقولها : " في الحادية عشرة ليلاً " ، ثم جاء المشهد الأخير والذي حددته بـ " في آخر الليل " ، وهو تحول جديد ، أو تشكيل آخر لنفس المسرح الثابت إذ " يسير جنديان وحيدان يتلوان مزامير الذكريات " ، وهي صياغة توحي لنا بأوصافهما وطريقة مشيتهما ، وما هما عليه من حالة عدم المبالاة، في حين تترامى المحلات والفنادق من حولهما كجثث نافقة على جانبي الطريق العام؛ ولعل الكاتبة استطاعت بصياغتها الدقيقة الموحية أن ترصد لنا مدى سطوة الزمن في تشكيله أو إعادة تشكيله للمكان ليس فقط من خلال حركة الشخوص والنشاط في المكان ولكن أيضاً الحالة النفسية التي تعتري المكان/

الجماد نفسه فتقول : " في الحادية عشرة ليلاً يبدو شارع فلسطين مثل أفعى سوداء طويلة عريضة تركت ذيلها في الطرف الشرقي من جدة وأطلت برأسها على البحر " (٥٤) ، وهو رصد يوحي لنا بأن هذا الشارع في النهار يبدو لنا بنشاطه وحيويته أنثى تبهرنا بفتنتها ، لكنها ما تلبث أن تتضح على حقيقتها حين تبدأ في الموت فنراها أفعى تتمطى مسلمة أنفاسها للبحر . وكأن الحادية عشرة ليلاً هي نهاية كل شيء حي في مدينة جدة ، ما عدا هذين الشرطيين اللذين ظهرا فجأة ليتمشيا وسط الخراب والجثث النافقة .

ويمكننا أن نرصد قدرات التشكيل التي يتركها الزمن على المكان في جانبين هما:

أ- تشكيلات المكان الداخلية بفعل الزمن القصير المتكرر :

وهي تلك اللحظة الزمنية القصيرة المتكررة سواءً في اليوم أو الشهر أو العام ، وهي تبدأ من خروج العمال من مصنع معين مثلاً ، إلى الاحتفال بإحدى المناسبات المتكررة طيلة العام ، أو غير ذلك ، وهي فترة زمنية قصيرة بالنسبة لفكرة الزمن ليس على امتداده المطلق فقط، ولكن أيضاً على امتداده الشخصي / عمر الراوي أو البطل في العمل الأدبي - وهي تغييرات تحدث داخل المكان وليست خارجه ، أو تشمله ككل كما سيتضح لاحقاً - ، وهي كما رصدت ليلى الجهني في روايتها السابقة ، أو كما يصف إبراهيم الحميدان (موضي) زوجة (محيسن) بطل رواية (غيوم الخريف)، وهي تمارس متعتها بعد يوم شاق من العمل المنزلي . ولعل الحميدان شعر بمدى قدرة الزمن على تشكيل المكان فأخذ في رصد هذه التغيرات الداخلية المتكررة التي تبدأ من شكل الشارع والمحلات في ساعة الذروة ، وصولاً إلى رصد أثر شهور الصيف وهجيرها على الناس وهم يرتدون الملابس البيضاء الخفيفة بدلاً من الصوفية

الثقيلة ، وهم أيضاً يرتقون سطوح المنازل ليتسامروا في انتظار مرور نسمة هواء تعيد للأجساد انتعاشها . ولعل هذا الرصد يوضح مدى سطوة تلك اللحظات الزمنية على المكان وما به من حياة ونشاط وأناس ، يقول الحميدان : " أما فترة المتعة فتبدأ حين تفرغ من هذه المهمات الثقيلة ، فهي تأخذ موقعاً قرب أحد الشقوق في جدار المنزل المطل على الشارع العام حيث تقف لعدة ساعات تتفرج على ما يجري في الخارج خاصة وقبالتهم مطعم صغير وفرن للخبز البلدي وفول وبائع خضرة ولحم ، فترى المارة وهم ينطلقون إلى شئؤونهم ، هذا يُحدِّث رفيقه ، وذلك يجلد حماره ، وثالث يشتبك في الكلام مع أحد الباعة ، ورابع يدعو الناس إلى الصلاة وقد أمسك بعصا خيزرانته يخبط بها على أبواب الحوانيت ويحثهم على إقفالها لأداء الفريضة ، ومع انصراف الطلبة من المدارس القريبة ينفتح قلبها لرؤية الأطفال ، وتتحسس بطنها متمنية أن يكون ابنها المنتظر على شاكلة هذا أو ذاك .

في الصيف تشتد المعاناة بحلول الهجير اللافح خاصة في القيلولة عندما تموج الرياح فاحتمال الملابس غير ممكن ، واستعمال المراوح اليدوية لا يجدي فيأخذ العرق في التصبب من الرأس حتى أخمص القدمين .

على أن الليل أكثر رحمة ؛ فهم يرتقون إلى سطوح المنازل وغالباً ما تتحرك النسمات اللطيفة فتعيد للأجساد انتعاشها ، ولولا نباح الكلاب المتقطع أو مواء القطط وهي تتصارع حول النفايات لكان الليل متعة ما بعدها متعة "[٥٥] .

ولعل الكثير من الكتاب لا يدرك قدرة الزمن على تشكيل المكان الذي يعد بمثابة مسرح تعرض من خلاله أحداث العمل الروائي ، ومن ثم فهم لا ينشغلون بالقبض على هذه اللحظات ورصدها بتفصيل دقيق لافت للنظر ، كما هو لدى (ليلى الجهني و إبراهيم الحميدان وغيرهما) ، لكنهم حين يرغبون في

إظهار مدى واقعية رصدهم يلجؤون إلى وضع توقيتات مناسبة لخروج أو دخول أبطالهم من مكان إلى آخر ، أو تحولهم وانتقالهم من بيئة إلى أخرى، ومن ثم يقومون بقصد أو بغير قصد بإعادة تشكيل المكان حسب تلك اللحظة الزمنية، وهكذا صنع عبد الله التعزي حين رصد التشكيل الذي أضفاه الزمن / الليل على المكان / الغرفة التي مات فيها (سراج الأعرج) ، وما لبث أن ذكَّر هذا التشكيلُ البطلَ / (محمود بن مسعود تكنيرى) الحجام بتوقيت أول مرة التقى فيها مع والده ، ومن ثم اضطر الراوي مرة أخرى إلى رصد تشكيل اللحظة الزمنية للمكان ، يقول التعزي " بقيت في مكاني صامتاً ساهماً مأخوذاً تحت غطاء الظلام ، كان ضوء المصباح الكهربائي الوحيد في الحوش ، المضاء دائماً ، يبدد بعض هذا الظلام ويلقي الوحشة حولي كأنه متواطئ مع الليل . سأم حاد يتسلل إليَّ مع خربشة الكلاب في الخارج فألتصق أكثر بالصخرة الصغيرة التي أجلس عليها ، نظرت إلى السماء السوداء بقمرها الحزين لأنكش بعد ذلك التراب أمامي بعود جاف التقطته من الأرض . تخاذل مريع بلا هدف ، ولا أجد رغبة في عمل شيء .

هذه الليلة بقمرها الشاحب المخيف تشبه ليلة لقائي بوالدي أول مرة ، كان الوقت مملاً ليلتها . ليلتها شعرت بقسوة الشمس تنطلق من وسط البيوت الباهتة المتفرقة ، والحرارة تنبعث منها ، لم أدر سبباً لذلك ، كانت تلك القسوة تنطلق من عينيَّ بكلام غير مسموع ؛ فبيتنا وسط البيوت ، وأنا بداخله أقف وسط المقعد وأمامي والدي يجلس جلسته الهزيلة قرب النافذة الخشبية المتشققة في زوايا الغرفة " (٥٦) .

ب- **تشكيلات المكان الخارجية بفعل الزمن الطويل :**

وهي تشكيلات الزمن للمكان ، لكن التشكيل هذه المرة ليس مجرد

تغيير في المستوى الداخلي الذي يطال محتويات المكان وأشيائه التي تقع فيها الأحداث ، أي ليس داخل المكان بينما حدوده وشكله وبناؤه الخارجي كما هو دون مساس أو تغيير ، ولكن - التغيير هذه المرة يقع في مستوى أعمق عن طريق تغير ملامح المكان وتاريخه ، فيكون فعل الزمن في بنية المكان له دلالته ورمزيته التي تتجاوز التغيرات الخارجية ، كأن يتحول البيت من جديد إلى قديم متهالك أو رسم دارس أو محض أثر أو ذكرى لمكان ، وهذا التغيير لا يحدث بفعل الزمن إلا على فترات طويلة بالنسبة إلى عمر الأبطال ، فهم عادة ما يرثونه ثم يورِّثونه ، وهو فعل يطلق عليه المعماريون (التقادم)، إذ يشيخ المكان مثلما يشيخ الإنسان وتتضح عليه علامات العجز أو الشيخوخة ، وهذا أيضاً يحدث مع النشوء والتطور خاصة في المدن التي ما تلبث أن تمتد وتزداد وتتسع بفعل مرور الفترات الزمنية الطويلة ، وهذه كلها تغييرات وإن بدت خارجية فهي بلا شك لا تخلو من أبعادها الرمزية الدالة على فعل التحول العميق في البنية الاجتماعية ، ومن أمثلتها ما رصده عبد العزيز مشري في روايته (الغيوم ومنابت الشجر) ؛ " في البيت المؤلف من طابقين بناؤهما من الحجر الصلب ، والذي روعي فيه على قدر من الجهد ، حتى تبدو الجدران مستقيمة مهذبة ، تحت سقف من الخشب ، وتأتي على هيئة سقائف من الجانبين ، تلتقي على عامود عريض وقوى ، ويكون في وسط الغرفة الحجرية ، ولا تسمى له عند لسان القرى إلا بـ (المرزح) أو (الزافر) ومع أنه يغدو زماناً يلد ويموت فيه يتعاقب الأجيال، ويغدو بكفه العريضة التي تحمل على الجانبين رؤوس الخشب وفوقها الطين وقش السقف الذي يؤتى به من حواف الأنهر الصغيرة والبرك ، واسمه الوحيد (الحلفا) ، هناك على عامود البيت هذا، نقوش متعاقبة دقيقة في الصف، متوازية الاستقامة ، تتجسد تحت طلاء القطران الأسود " (٥٧) .

فالمكان هنا لدى مشري مكان تعاقبت عليه السنون منذ الأجداد ، وهو واقع بشكل مباشر تحت سطوة تشكيل الزمن ؛ فزمن الأجداد غير زمن الأحفاد، ومن ثم فبناؤهم هذا مختلف تماماً عن بناء الأحفاد الذي لا يكاد يعرف كل هذه التفاصيل في البناء بحكم حداثته الزمنية ، وما استحدثه الزمن من تقنيات ومواد جديدة ، لكن هذا المكان / البيت يعد رصداً لفكرة تعاقب الزمن الخارجي الطويل ، ومن ثم فمشري في فقرات لاحقة يورد ما قام به الأبناء من تغيير في الأبواب والنوافذ على طريقتهم هم ، ثم كيف بنوا (العالية) حين ضاق بهم المكان ، ولعل مشري في رصده هذا يحاول رسم صورة للبيت الريفي القديم، ذلك الذي بدأ في الانقراض ليحل محله بيت بتكوين وشكل ومواد أخرى تماماً ، وإن كان الراوي (في الغيوم ومنابت الشجر) لم يقل إنه انتهى ؛ فقد جعله شاهداً على تعاقب هذا الزمن الخارجي الطويل الذي ترك على عامود البيت نقوشاً متعاقبة دقيقة متوازية تتجسد تحت طلاء القطران الأسود .

٣- التشكيل بالشخصية :

لم يلق أي من العناصر الفنية المكونة للنص الروائي اهتماماً أكثر مما لقي عنصر الشخصية ؛ فقد أولاه النقاد والدارسون في المجال الأدبي عناية تامة ، حتى أننا يندر أن نجد دراسة واحدة يمكنها تجاهل هذا العنصر خاصة في علاقتها بالمكان ، ليس بوصفه - المكان - سطحاً مجرداً ينهض عليه الفضاء الروائي للنص ، ولكن بوصفه شريكاً أساسياً في إنتاج شتى عناصر السرد في تفاعلها وامتزاجها .

ولعل الشخصية بوصفها أحد أهم أعمدة البناء الروائي ارتبطت ارتباطاً تلازمياً طيلة الوقت بالمكان " فالشخصيات الروائية لا تصطرع في الفراغ ، وإنما لا بد أن يضمها مكان تتحرك فيه، وفي المقابل فإن المكان لا يكتسب قيمته

ودلالته في العمل الروائي إلا حين يصبح مجالاً لحركة الشخصيات بصـراعاتها ورغباتها " (٥٨). وقد توقف الباحثون كثيراً عند وجود جانبين من هذه العلاقة:

أولهما :

تبرز فيه قوة المكـان وسـطوته عـلى الشـخوص فيـؤثر فـيهم ، بـل ينحـتهم ويصوغهم على الدوام " ومعلـوم أن للمكـان أثـره في سـاكنيه ، بـل إن المكـان وبفعل جاذبيته الفزيائية يشد الإنسان إليه ، علاوة على ما يمنحه من بعد نفسـي وجداني لما يفيضه على الإنسان من روح المواطنة والكينونة ، ولعـل خـير دليـل على ذلك ما يحيل إليه الجذر اللغوي للمكان ؛ إذ يحيل إلى مـادة (ك و ن) " (٥٩) ، وهذا ما يؤكده أيضاً خالد حسـين بقولـه : "ولا تتوقـف حفريـات المكـان في الشخصية على تحديد الملامح الجسـدية والنفسـية والاجتماعيـة ، وإنـما تمتـد إلى مناطق اللامحسوس ؛ لأن المكـان يتغلغـل في أنحـاء الجسـد ويسـتقر في صـميم الذات ، لذلك فهو يشارك في تشكيل وصياغة جانب من جوانـب القـيم لـدى الإنسان " (٦٠).

ثانيهما :

حاولت فيه الدراسات الأدبية التركيز على أثر سطوة الإنسان عـلى المكـان - في النص الروائي - انطلاقاً من جدلية العلاقة بين المكـان وسـاكنيه ، أو حسـبما يقول خالد حسين " لقد بدا من العرض السابق كما لو أن لا سطوة إلا للمكان ، بها يسيطر على ساكنه ، ويحاصره بشبكة من التأثيرات العميقة والطارئة ، بيد أن القوى التي تقيم في المكان تقوم برد فعل معاكس تجاه الضغط المكاني لتترك هذه القوى انحفارات مماثلة في العمق المكـاني أو حتـى طارئـة " (٦١) ، وكـأن الأمـر قانون ميكانيكي يقوم على أن لكل فعل رد فعل مساو له في المقدار ومضاد له في الاتجاه ، كما ينص قانون الحركة الثالث ، وقد يصح أيضـاً هـذا إلى درجـةٍ مـا في

الواقع حين يُحدث الإنسان بعض التغييرات في بيئته ، أو حين تؤثر البيئة في طبائع البشر ، أما في النص الروائي فالأمر مختلف ؛ لأن الشخصية كما تشير سيزا قاسم أثناء عرضها وجهة نظر كتاب تيار الوعي، فتقول : " الذين لم يكونوا ينظرون إلى الأشياء على أنها حقيقة مستقلة عن الشخصية بل إنهم وجدوا في الأشياء مجرد أصداء تعود إلى سطح الوجود بعد ترشيحها في نفس المتلقي وتلوينها بمزاجيتهم الخاصة " (٦٢)، ومن ثم فالمتلقي يستقبل شتى إشارات ورؤى المؤلف على أنها جزء من الشخصية ، أو إضافة إلى جانب من جوانبه ، وعلى المتلقي أن ينتبه إليها حتى لا يفقد متابعة خطواتها فوق خط السرد ورسم معالمها في ذهنه ، ومن هنا فالشخصية تبدو للمتلقي حسب رؤية المؤلف نفسه هي أساس العمل الروائي .

ومن ثم فحين يورد الكاتب المكان ويرصد تفاصيله فإن ذلك ليس احتفاء بهذه التفاصيل ؛ فهو لا يقدم رصداً تاريخياً أو تصويراً فوتوغرافياً ، أو دراسة اجتماعية ، وإنما يصنع ذلك تمهيداً واستكمالاً لجوانب الشخصية التي بدونها لن تنمو وتتطور الأحداث ، ولن يصبح للمكان جدوى ، ولعل سيزا قاسم جانبت الدقة حين قدمت المكان على الإنسان في بدء حديثها عن تقنية الوصف عند نجيب محفوظ قائلة : " المكان الإنسان = المدن / المنازل / الجوامع / المقاهي / الشوارع / الطرق " (٦٣)، فالروائي ليس معنيًّا بالمكان الذي يعيش فيه الإنسان - فهذه وظيفة علماء الجغرافيا والبيئة - لكنه معنيٌّ بالدرجة الأولى بالإنسان الذي يعيش في المكان ، ليس من وجهة نظر (انثربولوجية) ولكن من وجهة نظر الفن الذي يصور الحياة بكل ما فيها من خلال الشخوص . ولا يمكننا أن نتبنى مقولة (رولان بارت) عن موت المؤلف ؛ لأن المؤلف هو صانع النص بحسب رؤاه وأفكاره ، وإذا كان ميتاً لأنه لن يقوم بشرح نصه وكشف دلالاته

وطريقة عمله ، فإنه حي بالطريقة التي كتب بها ، وبالأفكار التي صاغها ، والشخصيات التي انتقاها لتكون المعبر عن أفكاره ورؤاه . ومن ثم فإن مؤلف العمل يشكل النص والمكان كفضاء روائي حسب أفكار الشخصية التي يقدمها، وكأن الشخصية هي التي تصوغ المكان والعالم المحيط بها ؛ يقول خالد حسين : " أما الرؤية الذاتية وفيها تتطابق معرفة الراوي مع معرفة الشخصية أو حسب تودروف : الرؤية مع ويرمز لها بـ : الراوي = الشخصية . وينهض المكان وفق هذه الرؤية بكل قيمه ودلالاته وأفكاره ، وغالباً ما يغلف المكان بسمات رومانسية ، ويغيب الإطار الطبوغرافي للمكان ، لتبرز تلك العلاقات المسكونة بالأسرار والغموض بين الشخصية والمكان "[(٦٤)].

ولعلنا نلحظ أن كثيراً من المؤلفين يلجأ إلى استخدام ضمير المتكلم حين يرغب في جعل الشخصية هي التي تشكل المكان ، بينما يتوارى هو من بعيد خلف ارتباطهما الضمني في هذا الضمير / المتكلم " شجرة الكينا العملاقة القريبة من المدخل ..كان يضايقني مرآها .. لست أدري لماذا .. إنها أحسب أنني أخشى أن يتسلل عبرها من لا يمكن اكتشافه فيباغتني ، بيد أن مشاهدة العصافير تتناثر على أغصانها متقافزة هنا وهناك ، محدثة تلك الشقشقة المغردة يجعلني أنصت إلى شدوها بارتياح "[(٦٥)]؛ فالضمير هنا هو ضمير المتكلم ، ومن ثم فالشخصية هي التي تحدد لنا المكان " بالقرب من البوابة " ، بل وتشكله لنا بكل أشيائه بالعصافير التي تتقافز وتغرد ، بينما هو ينصت إلى شدوها ، ولعل هذا التشكيل متسق مع الشخصية هنا / (فالح أو رمح) حسبما أصر (الظل) على تسميته ، فهو شاب ريفي جاء إلى المدينة ليبحث عن عمل ، ولم يكن أمامه سوى أن يعمل حارس أمن على بوابة أحد القصور ، ثم سرعان ما أصبح يقوم بجلب المشتريات مع الرجل الثاني في القصر ـ (أبي سهل) الملقب(بالظل)،

وسرعان ما حل محل شخصية (الظل) في الشراء نظراً لأمانته وخيانة (الظل) لصاحب القصر ، وهكذا فقد أعادت الشخصية / (رمح أو فالح)ليس تشكيل المشهد المكاني وصياغته لنا حسب ثقافته ومعرفته هو كإنسان ريفي نصف متعلم ، ولكن أيضاً تاريخ المكان ذاته ، فبوجوده وكده وكفاحه قضى على أسطورة (أبي سهل) المتحكم في كل شيء في القصر ، وعزز وجود (خالد) كشاب لديه القدرة على تحمل مسؤوليات والده صاحب القصر ، كما أنه من خلال طموحاته وثقافته ومداركه قد ساهم في قيام المكتبة التي أسسها (خالد) وصديقه ، كما أثرى المكان بفكرة الاستعارة من المكتبة وليس البيع فقط ، ومن ثم فإن فعل الشخصية لا يتوقف على إعطاء بعض الإشارات اللغوية السريعة التي تسهم في إعادة تشكيل المكان من وجهة نظرها فقط ، ولكنها قادرة على جعل هذا التشكيل جزءاً من بنية المكان وثقافته . وفي رواية فؤاد عنقاوي (لا ظل تحت الجبل) نرى الراوي / المؤلف يقول : " فبرغم أن (خالداً) نشأ وترعرع في جو مغلق محاطاً بعيون ترقبه ، وتقاليد تُرهبه إلا أن هذا وذاك لم يمنعا عينيه من أن تتلاقى مع عيني (عزة) من خلال الشباك صباح ومساء كل يوم"[٦٦]، فالشخصية هنا رغم نشأتها في مكان محافظ يتمتع بسطوة مهولة على فعل البشر غير أن الشخصية / (خالد) وحبيبته (عزة) استطاعا التحايل على كل هذه القيود وخرقها من أجل حبهما . ولعلنا في هذه الرواية نقف أمام شخصية فاعلة بكل المقاييس وإن جاءت رمزاً للشر ، وهي زوجة الأب (زكية)، هذه التي شاء الله لها عدم الإنجاب (عقيم) ، فسلكت كل سبل العلاج والمحاولة ، لكنها لم تفلح في النهاية ، ربما لأنها رمز اختاره المؤلف للشر ، لكنها استطاعت أن تمتلك الدار التي يعيشون فيها ، كما استطاعت أن تغير العلاقة بين الأب وأبنائه، كما استطاعت أن تفسد العلاقة بين (خالد وعزة) ، وتجعل

(سعداً) ابناً ضالاً حتى توفي بمرضه في ذروة شبابه ، فهي شخصية فاعلة جعلت الأب / (أحمد ياسين) ينصت إلى كلامها دون أدنى اعتراض منه ، ويرى العالم بعينيها هي ، ومن ثم فقد أنسته حب زوجته المرحومة أم أولاده ، وطرد ابنه (سعداً) ، وجعل (خالداً) يسافر إلى أوروبا ، ويسجل باسمها البيت الذي يقيمون فيه ، ولو أنها رُزقت بولد لجعلته يرث كل ما يمتلك . أما (سعد) فقد كان أنموذجاً مخالفاً للطبيعة والمكان على الدوام ، كان دائم الخرق لها ولقوانينها ، لا يستسلم لترتيبات زوجة أبيه ، ولا يسمع كلام والده على الدوام ، ويكره الانخراط شبه الوظيفي لكل ما يمليه قانون العادات والتقاليد ، ومن ثم فقد كان الصراع بينه وبين زوجة الأب أعنف ، فكل منهما يريد أن يصوغ المكان ويعيد تشكيله حسب رؤيته هو .

أما ليلى الجهني فقد قدمت لنا المكان من وجهتي نظر ، الأولى للشخصية (صبا) ، التي أحبت (عامراً) وعاشرته حراماً وحملت منه سفاحاً ، ثم تركها ليخطب صديقتها (خالدة)، والثانية للشخصية (خالدة) بعدما انتحرت (صبا)، وهي رواية نفسية في المقام الأول ، ومن ثم فإننا نجد ضمير المتكلم هو المهيمن على خط السرد كله ، وكأن المؤلفة تود أن تقول لنا : إن كل ما تقرؤونه هنا ليس إلا تشكيل امرأة ناقمة مهزومة نفسياً تعاني من استلاب معنوي وجسدي ، ليس تجاه المكان فقط ، بل تجاه العالم كله ؛ فهي تسمي نفسها الأندلس ، وغرناطة، وفلسطين ، والفردوس المفقود ، امرأة تستدعي كل التاريخ المهزوم مثلها لتراكمه إلى نفسها ومكانها وعالمها ؛ تقول: " ظلام ، وكل هذي الأضواء عاجزة عن اختراق روحي المطفأة ، والناس مثل أشباح تنطبع وجوهها على زجاج السيارة . أشباح هزيلة راكضة منهكة ، والأسماء تمرق على عجل . كل شيء يمرق على عجل إلا الأسى والألم . ألم الروح وهي تفقد كل

شيء وأجمل شيء . هكذا في منتصف الطريق إلى السعادة يتحول بساط الريح إلى أفعى بأربعة أنياب ، تلتف حول القلب وتهصره قبل أن تنهش بأنيابها غرفاته الأربع المكتظة بأشياء كثيرة وساذجة "[٦٧] ، ومن ثم (فصبا) البطلة المهزومة نفسياً قدمت لنا المكان على أنه مهزوم كله ، لا شيء في موضعه الصحيح ، بل إنه مختلط ومتوتر ، ومشوه ، وضائع ، وملتو ، ومخادع ، يشبه الحيات والثعابين دائماً، وربما كان المكان محتوياً على كل هذه المفردات لكن تشكيله الجديد الذي قدم لنا هنا لا يعبر بالضرورة عن رؤية عامة أو موضوعية لكنه مرتبط برؤية الشخصية المأزومة ، ومقدم من خلال استلابها النفسي، ونظرتها الاجتماعية والتي تبحث عن حل لأزمتها من جهة ، وتعاقب نفسها من جهة أخرى .

كما يظهر تشكيل المكان بواسطة الشخصية لدى عبد الله التعزي في روايته (الحفائر تتنفس) ، حيث استطاع أن يوظف المكان بشكل فاعل مؤثر عن طريق الشخصيات التي اخترقته وتأثرت به ؛ فشخصية (محمود بن مسعود) الحجام الذي وجد نفسه مع رجل ميت عليه أن يقوم بدفنه ، تقدم المكان من خلال رؤيتها الخاصة، فالرواية ليست سوى ليلة من العذاب والحساب النفسي للبطل، بدءاً من نشأته مع سيدة ليست أمه ، ثم انتقاله إلى بيت والده بعد وفاتها ، ثم علاقته مع هذا الأب القامع له ، ثم علاقة الأب مع الأم التي ماتت في نفاسها ، ثم البحث عن حقيقة الأب وعلاقته بهذه الأم ، والشكوك في أنه ابن غير شرعي، ليلة من الهذيانات ، والقيام بأفعال لا وجود لها سوى في مخيلة الشخصية ذاتها ، كأن يلتقي والده ويسأله ويجيب الأب ، وكأن يلتقي الجدة ويسألها عن الوالد وهل كان (مشكلجي) أم لا ، هي ليلة من البحث عن الذات ومعرفة الأنا ، بحث عن الهوية الحقيقية والكشف عن المستور ، ليلة من كشف الحساب ومعاقبة النفس ، ومن ثم فالمكان يتشكل طبقاً لهذه الأوهام والرؤى ، يتشكل طبقاً لما تعانيه الشخصية من عذاب داخلي ، وربما انفصل هذا

التشكيل عن مرجعيته الواقعية الحقيقية أو الخارجية ، لكنه تشكيل فني واع قدمه الروائي من خلال اختراق الشخصية له وتأثرها به " تمنيت أن أصرخ بعدما أفقت من سهومي ، كنت ممدداً على السرير وضوء المصباح يعطي محتويات الغرفة لوناً ذهبياً ، فتبدو الأشياء كأنها تصرخ من القهر بالقرب من أذني كي أستيقظ ، هززت رأسي بشدة وعيناي مفتوحتان على اتساعهما ، أين أنا؟ ولماذا أنا هنا ؟ ومنذ متى ؟ كانت هذه التساؤلات تضجُّ في هلاميات أفكاري ، والضوء يملؤها قوة "(٦٨) .

٤- التشكيل بالحدث :

يظل المكان في الأعمال الفنية – والرواية تحديدا – مجرد لوحة جدارية صامتة، قد تحمل الكثير من الجماليات دون إيحاءات تذكر ، أو إضافة تؤثر في المتلقي أو تشحذ فكره ، سواء كان المكان في الرواية موقعاً موضوعياً أو مكاناً متخيلاً يظل مجرد اسم مكان تكتسب منه الرواية بعض شهرتها ، مثل العديد من الروايات العربية والأجنبية التي حملت عناوين لبعض الأمكنة الشهيرة ، وقد تكون هذه الأمكنة أحياءً أو مدناً أو مناطق جغرافية أخرى تعج بها العديد من دول العالم .

ففي الأعمال الإبداعية لا جدوى لمكان بلا حدث ، ولا أحداث تتم في الفراغ ، أو بلا مكان، حتى وإن كانت تلك الأحداث مجرد أفكار تعتمل في اللاوعي، فلا بد للأحداث من إطار مكاني ولا بد للمكان من شخصيات تشغله وتخترقه وأحداث تجري فيه، وبالتالي لا يمكن إهمال تشكيل المكان بواسطة الحدث ليضيف إليه ويخرجه من كونه إطاراً طبوغرافياً محضاً ذا أبعاد وزوايا هندسية إلى عالم ينبض بالحياة تقطعه الأحداث مضيفة إليه أو منتقصة منه.

وإذا كان الحدث أو مجموع الأحداث يغير من أبعاد المكان الروائية والنفسية لدى المتلقي ، ويجعله يشعر أحياناً بضيق المكان رغم اتساعه ، أو قبحه رغم جماله، أو صخبه رغم هدوئه ، فإن الحدث يعد من أهم أسباب وعوامل تشكيل المكان بما يحقق الهدف المرجو في خطاب العمل الروائي كاملاً [٦٩] .

ويمكن توصيف الحدث على أنه الفعل وردوده سواء كان فعلا ملموساً تدركه الحواس ، أو شعوراً معنوياً يتعلق بالنفوس ، ومجموع الأحداث سواء كانت تسير وفق المبدأ التعاقبي ، أو جاءت منفصلة بعضها عن البعض تمثل بنية (الحكاية) ، وتداخل الأحداث وأسبابها تمثل (الحبكة) [٧٠]، والتي تمنح العمل الروائي جانبه التشويقي وتأثيره في المتلقي .

وإذا كانت الأحداث تتم في كثير من الأعمال الروائية ببساطة ويسر ، فإن (الحبكة) لا بد لها من بعض الغموض وعناصر التشويق في رأي العديد من النقاد والروائيين ، وقد ضرب فورستر مثلا للفعل وبساطته ، ويمكن ملاحظته بقوله : "ماتت الملكة إذ مات الملك" [٧١] هذا هو الحدث ، فالفعل (موت الملكة) يمثل (الحكاية) ، و " إذ مات الملك " يمثل (الحبكة) ، (والحكاية والحبكة) لا بد لهما من مكان تجريان فيه ، وهذه الأحداث هي التي تشكل حدود المكان وترسم أبعاده في النص الروائي وتمنحه الحيوية والفاعلية .

وعلى الرغم من أن الأحداث لا تتم في الفراغ ، فإنها أيضاً لا تُفعل بدون شخصيات ، فالتمازج بين الشخصية والحدث والمكان ، مثلث يصعب على أي روائي الإفلات منه أو تجاهله ، أو التخلي عن أحد أضلاعه . وبما أن الحديث قد سبق عن تشكيل المكان بالشخصية ، فإننا سنقصر حديثنا هنا على الحدث والمكان وأهمية الأول في تشكيل الثاني .

والرواية السعودية شأنها في هذا الجانب شأن غيرها من الروايات تمثل

الأمكنة فيها ركناً أساساً في القص والبناء الهيكلي لفن كتابة الرواية ، وبدون الأحداث تغدو الأمكنة مجرد خلفيات جدارية صامتة ، فما لم يتشكل المكان بالحدث وتتداخل (الحكاية) مع (الحبكة) ، أو يؤدي مجموع الأحداث في مكان ما إلى توليد الطاقة وتشغيل آلية الحركة ، من خلال تلك القوى المؤثرة أو الفاعلة بتعبير (غريماس) [٧٢] ، وفق قاعدة (التبادل والتأثير) التي تحكم المكان وحدثه ، ليتشكل فيما بعد ما يُطلق عليه بعض النقاد الفضاء الروائي ، أو مسرح الأحداث ، ما لم يحدث هذا التماس بين المكان والقوى الفاعلة فإن المكان يظل عبئاً على العمل الفني بأكمله ، لا يضيف إليه بل يأخذ منه ، والحدث قد يكون طبيعياً لا دخل للشخصية الروائية فيه ، فقد يكون هطول أمطار ، أو هبوب رياح ، إلا أنه قد يسهم في تشكيل المكان بطريقة أو بأخرى ، ويضفي عليه أبعاداً جديدة ، ويحول الهدوء إلى ضجيج، والسكينة إلى صخب ، والاتساع إلى ضيق ، ويقلب الأبعاد الهندسية للمكان رأساً على عقب بفضل انعدام الرؤية ، أو بسبب مشاعر الخوف والهلع . وفي الروايات السعودية ، قد يعمد بعض الروائيين إلى تشكيل المكان بالحدث بطريقة يسيرة واضحة لا تخفى على فطنة المتلقي ، بينما هناك بعض منهم يمزج بدقة وبطرق فنية بين الأحداث وأمكنتها ، وبين الحكاية وحبكتها من ناحية ، وبين الشخصيات وفضائها المكاني من ناحية أخرى .

في رواية (ريح الكادي) لعبد العزيز مشري يتشكل المكان عن طريق الحدث بهذه الطريقة : " بدت القرية الهادئة في بيوتها الحجرية المرصوصة كعلب الكبريت ، وبدت في عين المطل إليها من الجبل المقابل تحت شمس تختفي إضاءتها خلف الغيوم .. متقاربة بنوافذ وأبواب قليلة وضيقة ، وبين هذا الالتئام

ظهرت بيوت ملجَّمة بالأسمنت ، وبعضها مشيَّد بالأبيض .

وفي الطرف اليماني ، كانت دار من طابق واحد ، تحوطها أشجار لوز قليلة وكبيرة ، تكاد جذوعها تسودُّ لعتاقتها ، وتثمر حنوناً أبيضاً زاهياً ، فلوزاً أخضراً حامضاً كل عام[٧٣] .

وفي الساحة سيارة حمراء بصندوق عريض محشو بالحطب ، وكان على ما يبدو أن الشايب اشترى حملة الحطب تلك من صاحب السيارة اليوم من سوق الخميس ويظهر أن أحداً لم يمد يده بعد لإنزال ما في الصندوق إلى الداخل .

كان النهار عابساً ، ورياح مندفعة بلا انقطاع تهز الأشجار ، وتسوق في أحضانها الضباب الذي تهدَّل فراح كالبخار الأبيض يلف ما تراه العين "[٧٤] .

المكان قرية .. هادئة .. عين المطل تستطيع أن ترقب الجبل المقابل .. أشجار لوز .. ساحة تنتظر فيها سيارة حمراء .. كل أبعاد المكان الهندسية والطبوغرافية ماثلة للعيان .. ثم اندفعت الرياح ..هنا يغير الحدث من شكل المكان .. حدث طبيعي مجرد هبوب رياح لم تسهم الشخصية الرئيسة (الشايب) في صنعه ، إلا أن هذا الحدث الطبيعي قد بدَّل من طبيعة المكان / القرية فأصبح الهدوء صخباً، وتحوَّل النهار وقلب وجهه واعتراه العبوس .

وفي الرواية نفسها ، قذف طفل صغير بحجر ، فانحصر الطريق الطويل وتغيرت أبعاده في نظر المتلقي ، ليركز عينيه على حدث بسيط " في الطريق الممتد كجبل ، وقد تناثرت على طرفيه الحجارة التي تزيلها الأقدام الصغيرة والكبيرة ، والحافية ، والمحتذية وأظلاف وحوافر السارح والقادم من الحلال ؛ وقفت حمارة بيضاء إلى الجانب قليلاً ، وقد استكانت على قوائمها ... "[٧٥] ، غراب ينبش في ظهر الحمارة .. رآه الحفيد الكبير " فعجب برهة ودنت يمناه من

الأرض ، والتقط على قدر قبضته حجراً ، فطار الغراب قبل أن يصله الحجر، ونعق عالياً"[٧٦] .

المكان/ الطريق لم يعد حبلاً ممتداً صامتاً ، فالأحداث وإن لم تكن قد غيرت من ملامحه وأبعاده بشكل كامل إلا أنها حصرته بين وقفة الحمارة والتقاط الصبي لحجر وإلقائه وهروب الغراب ونعيقه ، فيصبح الطريق الحجري الممتد الصامت يموج بالحركة والأحداث لينقلنا إلى (الحكاية والحبكة) لنعلم أن " ريح الكادي " رواية ترصد الأمكنة من طرق ومنازل وقرى وحقول وعلاقات إنسانية تأثرت بعوامل التطور والتحديث ومرور يد التبديل عليها .

وفي رواية (فخاخ الرائحة) ليوسف المحيميد تشكل الأحداث المكان بغـلال من الضيق ، وتتحول الأمكنة الرحبة إلى مواقع خانقة ، فتمارس ضغطاً كبيراً على شخصيات الرواية ، فتضيق عليهم الدنيا بما رحبت : (طراد) البدوي القادم من الصحراء إلى المدينة ، ثم الهروب منها مرة أخرى .. حدث التفكير في الهروب فتحولت المدينة الواسعة بمبانيها وقصورها ، بمحلاتها وشوارعها ، بصخبها وحركتها الدؤوبة إلى مكان خانق لا بد من الفرار منه ، لقد اختلفت أبعاد المكان الهندسية المعروفة إلى سجن ضيق كريه بسبب الضيق النفسي والمهانة والإذلال المقيم الذي تعرض له (طراد) طوال إقامته في تلك المدينة على مدار ثلاثة عشر عاماً. لقد قرر طراد أن يغادر تلك المدينة .. اتخاذ القرار حدث " بعد أن كره هذه المدينة تماماً ، وكره أهلها جميعاً ، وبعد أن نام ليلتين في قبو أحد مساجدها القديمة، وتجوَّل في أنحائها وشوارعها نهارين كاملين ، داخلاً في حدائقها وأسواقها ، نافضاً دكاكينها واحداً واحداً "[٧٧] .

لقد دخل (طراد) إلى صالة السفر متجهاً إلى أحد موظفي التذاكر وهو لا يعلم إلى أين يذهب ، أو إلى أي مدينة يسافر ، لم يشغله المكان بحوائطه الزجاجية

ولا حركة الناس، مهموماً بقراره الذي اتخذه للفرار من هذه المدينة اللعينة ، صالة السفر برحابتها وأبعادها الهندسية وطوابير المسافرين ، تحولت بالنسبة له إلى عنق زجاجة ، قراره بالرحيل أغلق عينيه وأذنيه ولم يسمع موظف التذاكر عندما سأله : " ألا تسمعني يا عم ؟ ! إلى أين تنوي السفر ؟ " (٧٨) .

عمل (طراد) إحدى الشخصيات الرئيسة في الرواية في عدة مهن وحِرف ، وتنقل من عامل يومية إلى فراش إلى حارس في بنك إلى حارس بوابة قصر ، ثم مراسل في وزارة .. وفي مبنى الوزارة الضخم ، عمل مراسلاً لمدير الشئون المالية يصب القهوة للضيوف ، و قد كان تعالي المدير عليه وغطرسته الدائمة قد دفعاه للتحامل على نفسه وكظم غيظه ، إلا أنه اكتشف أنه أهدر عمره في ممرات هذه الوزارة وفي غرفة صنع الشاي والقهوة ، فقرر الرحيل .

وعلى الرغم من أن (طراد) لا يعلم إلى أين يذهب إلا أنه يدرك ممن يفر .. مكان مجهول وآخر معلوم ، المعلوم ضاق به والمجهول ربما يبدو رحباً ، لا يضغط على ضلوعه ولا يزيد عذاباته ، لقد ضاق بالمدينة وضيقه أحدث اختلالاً حتى في المسافات والأبعاد : " على الرصيف المبتل بمطر خفيف خارج صالة محطة الحافلات وقف متأملاً السماء التي بدت قريبة جداً - اختلال الأبعاد الهندسية ليس للمكان بل الكون كله – بدت قريبة جداً إلى درجة جعلته يلوِّح بيده ، كأنما سيلمس تضاريس السماء الداكنة " (٧٩) .

وما حدث لـ (لطراد) وعلاقته بالمكان ، عانى منه (توفيق) الشخصية الثانية في الرواية ، و الذي جلب من بلاد السودان وبيع رقيقاً ، حيث تحولت الأمكنة رغم اتساعها إلى قفص حديدي ضيق لا يستطيع الفكاك منه ، وشكل الحدث الأهم في حياة (توفيق) كل الأمكنة التي انتقل إليها قسراً ، أو برغبته ، فقبل ستين عاماً من بداية الرواية وأحداثها كان طفلاً لم يزد عمره عن ثماني

سنوات في قرية (أم هباب) في وسط السودان تقريباً ، حيث الغابات والأحراش ، المكان لا تحده أسوار ، مكان ممتد إلى أبعد مدى للرؤية ، إلا أنه وقع في يد (الجلاَّبة) تجار الرقيق الذين كانوا يتجولون في السودان وما حولها في ذلك الزمان يخطفون الأطفال ويصدرونهم للخارج رقيقاً .

لقي توفيق مصيره الأسود بسبب الرائحة ، تلك الرائحة التي تحولت إلى فخ ليسقط في فخاخ العبودية إلى الأبد " فجأة نقل لنا الهواء رائحة طيبة ، رائحة حلوة ، رائحة طبيخ لذيذ .. كنّا مثل البهائم نعيش على عشب الأرض وخشاشها ، كان الجوع يقطِّعنا إلى أن وقعنا في الفخ "[٨٠] ، نقلوه ومن معه من وسط السودان إلى شرقها .. إلى ميناء سواكن ، ووضعوهم في سفينة حملتهم إلى البر الآخر ليعيش (توفيق) بقية حياته هناك ، إلا أنه لم يفكر في الفرار وتآلف مع المكان على الرغم من أنه " فقد حياته ومستقبله وسعادته واستقراره "[٨١] ، بعد أن عرف أنه صار مخصياً .. الأحداث الجسام أضاعت معالم المكان والتي لم تعد تهم (توفيق) من قريب أو بعيد ، وتحول المكان إلى مجرد موقع لا تهم أبعاده أو هندسته .. مجرد مأوى يجد تحت سقفه الخبز ، وتمضي السنوات التي تلد السنوات لا يفكر إلا في قرية (أم هباب) .. وميناء سواكن والسفينة التي حملته والرجل الذي اشتراه ، والحجَّام الذي خصاه ، وتحول المكان إلى مجرد ذكرى أليمة متجددة وقديمة ، وأذابت الأحداث خصوصية المكان وتفرده .

ولا يختلف المكان كثيراً بالنسبة للشخصية الثالثة في رواية (فخاخ الرائحة) وهي شخصية (ناصر اللقيط الملقوط)[٨٢] ، فقد خرج من ظلمات رحم أمه التي حملته سفاحاً ليوضع في (كرتون موز) بالقرب من أحد المساجد ليلتقطه أبناء الحلال ويرسلونه إلى مخفر الشرطة ، والتي تقوم بعمل محضر رسمي وترسله إلى المركز الصحي لا ستخراج شهادة ميلاد له باسم (ناصر عبد الإله

حسن عبد الله) وتضع اسماً لأمه (صالحة عبد الرحمن أحمد)[٨٣]، وقد اختاروا اسمه بعد أن استعاروه من كشوف مواليد نفس يوم العثور عليه .. اختاروا آخر اسم في الكشف وأطلقوه على الطفل اللقيط ، ثم ينقل بعد ذلك إلى ملجأ للأطفال اليتامى ، ثم بعد ذلك تأخذه سيدة غنية ليعيش في قصرها الفخم .

الأمكنة كلها مظلمة كئيبة بعدما شكلها الحدث المروع ، وخط إطارها وأبعادها .. حمل سفاح ، رميه بالقرب من (مسجد) ، نقله من (كرتون موز) إلى مخفر الشرطة ، ثم إلى المركز الصحي ، ثم إلى الملجأ ، ثم القصر الذي لم يمكث فيه كثيراً .

وعلى الرغم من اختلاف هذه الأمكنة بعضها عن بعض من حيث طبيعتها ، وأبعادها الهندسية ، إلا أن الحدث (الحمل السفاح) أكسب كل هذه الأمكنة لوناً واحداً أقرب إلى الظلمة ، وأضفى عليها كلها بعداً واحداً ، وهو الكآبة ، ومهما تنقل من مكان إلى آخر سواء كان ملجأ ، أو قصراً ، ظلت شخصية (ناصر) دون خلاص من أسرها وقيدها ، رحابة الأمكنة لم تمنحها أمناً ولا سكينة ولا حرية ، فقد ظل كما هو (ناصر اللقيط الملقوط) الذي نهشت القطط، عينه اليمنى عندما كان ملقى في (كرتون الموز) بجانب المسجد [٨٤]، لم يشغل كل تلك الأمكنة سوى صراخه ، ولم تشهد سوى عذابه .. ولا فرق بين شخصيات الرواية الثلاث (طراد) ، (وتوفيق) ، (وناصر) ، لقد جاءوا من أمكنة مختلفة وتنقلوا في أمكنة متشابهة ، ومرت الشخصيات الثلاث على قصور مليئة بالخدم والحشم ، وقد أضاعت الأحداث الكئيبة المؤلمة شعور الإحساس بجماليات أمكنتها ورحابتها ومنحتها طابع الضيق والظلمة ، فظهرت لنا شخصيات تعكس روح المكان مشوهة مقموعة تعاني فقد الهوية والضياع .

الأحداث أيضاً لدى عبده خال في رواية (نباح) لها تأثيرها السلبي على

المكان ، وإن كانت قد بدأت مبكراً قبل التعرُّف على شخصيات الرواية ؛ ففي الإهداء : " لكل أوغاد العالم .. لعنة كبيرة " ، فماذا يعمل الأوغاد في أي مكان يجتمعون فيه ؟ وكيف يكون الحال عندما يتعامل الأوغاد بعضهم مع بعض ، أو مع غيرهم من غير الأوغاد ؟ أوغاد (عبده خال) حولوا أماكن الرواية إلى جحيم لا يطاق ، الأماكن تحولت إلى فراغ ، " والفراغ لا يشبع ، دائما يجد له فراغاً آخر يستوعبه "[٨٥].

كل الأماكن في الرواية إن لم تكن فارغة ، فالفراغ يحيطها من كل جانب ، وتساعد الأحداث في تحويل المكان بالفعل إلى فراغ لا يتم التعامل معه بقياس الأبعاد ، ولكن يكتفي المتلقي بالنظر ، مجرد النظر ، النظر يشغل بعض الفراغات، وتحول الفعل أو الحدث إلى أفعال وردودها في اللاوعي ، أو مجرد نوازع داخلية تضغط على شخصيات الرواية التي تنتقل من مكان إلى آخر ، مكتفية بالمشاهدة ، أو التلصص ، وإن كانت الأحدث قد تكشف عن بعض المباهج كما يقول الرواي : " عندما تفتح المرأة ثقباً على مفاتنها يتخلى الفراغ عن مهمته القاسية ، ونرى مباهج الحياة تتسع "[٨٦] ، كل هذه من مجرد النظر إلى النساء اللائي تخلين عن أرديتهن الثقيلة .

جدة .. عدن .. صنعاء كلها أماكن طافت بها الشخصية الرئيسة في الرواية، مهموماً بالبحث عن حبيبته (وفاء) تلك اليمنية التي اضطرت إلى ترك المملكة مع أسرتها عائدة إلى بلدها بعد حرب الخليج الثانية ، عاشت عمرها كله في مكان بلا جذور ، وعادت إلى مكان آخر لا تعرف عنه شيئاً ، من فراغ إلى فراغ ، اختلاف المكان مع القلق يطرد النوم من العيون ، والغربة التي تفرض نفسها تزيد من الاضطراب وتسبب خللاً حتى في وظائف الجسم الطبيعية ، ويتداخل

الليل مع النهار في أذهان المتعبين الذين لا يجدون مكاناً بمفهومه الموضوعي ، أو المتخيل .

" يجافيني النوم في كل مكان أصل إليه ، كغريب عليه أن يتدبر أين يضع رحاله وأمانيه ... ، فأنا حارس الفجر لا أنام حتى أسلمه لنهاره وأتوثق أنه استلمه كاملاً بقمره ونجومه وغبشه "[٨٧] .

وأحياناً يمكن القفز على المكان وأبعاده ، من خلال النوم عندما يمكن تحويل المكان إلى فراغ : " للفراغ أشكال ، أحجام ومساحات ، وروابط . والانتقال من فراغ لفراغ هي اللعبة ، لعبة خافية والنوم (الموت) شكل لم نستبينه بعد . النوم أداة حادة تفتح مغاليق الزمن وتعبر بك خارج الزمان والمكان ، تقلك إلى فراغ آخر .. "[٨٨] .

الأحداث تقفز أحياناً خارج المكان ، وإن ظل المكان يمثل إطاراً مرناً ، متعدد الفتحات لتدخل منه الأحداث (الفعل) ، تتفاعل وتتجمع لتشكل (الحكاية والحبكة) وفي النهاية رواية يصبح المكان فيها أكبر من مجرد خلفية ، وتصبغ الأحداث المكان ، وتضيف إليه ، أو تأخذ منه ، كيفما أراد لها الراوي (الكاتب) من خلال رؤيته الخاصة ، وكيفما استقبلها المتلقي وفق تأويله .

❁❁❁

هوامش الفصل الثاني:

(١) انظر: د.شجاع العاني:البناء الفني في الرواية العربية العراقية، دار الشؤون الثقافية العراقية - بغداد، ط١-٢٠٠٠م: ٧.

(٢) المرجع السابق: ٧.

(٣) عبده خال: الموت يمر من هنا، منشورات الجمل، ألمانيا،ط١- ٢٠٠٤م: ٧.

(٤) معجب العدواني: تشكيل المكان وظلال العتبات، النادي الأدبي الثقافي بجدة، ط١ - رمضان ١٤٢٣هـ: ٢٣.

(٥) انظر: د. بسام قطوس: سيمياء العنوان، مكتبة كتانة - عمان ط١- ٢٠٠١م: ٣٣.

(٦) انظر: محمد الدبيسي: المكان في الرواية السعودية: رؤى ونماذج، ضمن ملف نادي القصيم الأدبي: الرواية بوصفها الأكثر حضوراً: ٣٥١.

(٧) انظر: حسن حجاب الحازمي: المدينة في الرواية السعودية، ضمن ملف نادي القصيم الأدبي:المرجع السابق ٣٤٢.

(٨) انظر: حمزة بوقري: مصدر سابق: ٢٧.

(٩) انظر: إبراهيم الحميدان: غيوم الخريف:٩.

(١٠) ليلى الجهني: الفردوس اليباب، منشورات الجمل، ألمانيا، ط١- ١٩٩٩م:١٠.

(١١) حسن الحازمي: العلاقة بين المكان والشخصية في الرواية السعودية، ضمن ملف أصدره نادي القصيم الأدبي بعنوان: عقدان من الإبداع الأدبي السعودي ١٤٢٢هـ: ٣٣٧.

(١٢) انظر: عبده خال: مدن تأكل العشب، دار الساقي - بيروت، ط١- ١٩٩٨م: ٢٧١.

(١٣) د. سلطان القحطاني: خطوات على جبال اليمن، مركز حسن للطباعة - الرياض، ط١- ١٤٢١هـ: ٨٠.

(١٤) انظر :حسن الحازمي: العلاقة بين المكان والشخصية في الرواية السعودية، مرجع سابق: ٣٣٩.

(١٥) صنبور الماء.

(١٦) مكان في مكة ينقل منه السقاؤون الماء، وعادة يكون فوق بئر ارتوازي.

(١٧) ثمرة مرة تمضغ ويُمتص ماؤها مدة من الزمن، يقال: إنها تبعث النشاط في الجسم وتساعده على السهر.

(١٨) جمع زموح، وهي حشرة طائرة ذات ألوان زاهية متداخلة يغلب عليها الأصفر والأسود والأخضر، تصدر صوتاً عذباً خلال طيرانها يمسك بها الأطفال ويربطون خيطاً طويلاً بإحدى أرجلها ويطيرونها مستمتعين بها.

(١٩) أشجار ملتفة لا تكون غالباً من نوع واحد، فهي خليط من أشجار الثمام والأثـل والسرـو والسلم، ويقوم الجمالة بتقطيعها وبيعها لأهالي القرية لبناء العشش والأسجف .

(٢٠) عبارة عن قطعة ذهب دائرية تعلق بالحلق بواسطة خيط كتان أسود ،وعادة مـا يكـون بـلا سلسلة ذهبية .

(٢١) غطاء الرأس الأساسي يحبك على رأس المـرأة بهيئـة معينـة، ولا توجـد امـرأة بالمنطقـة إلا وتضعه على رأسها وغالباً تكون ألوانه زاهية .

(٢٢) غطاء آخر يوضع فوق المصر ويمتاز عن المصر بالطول واللون الأسود وتفرد لتغطي شـعر الرأس من الخلف والأمام وكذلك لتغطية الصدر والأكتاف.

(٢٣) عبارة عن وعاء معدني أو طيني تكون فوهته مضغوطة من أحـد أطرافهـا ويسـتخدم هـذا الوعاء للأطفال الرضع بحيث يملأ باللبن ويغرد به الطفل بوضع الطرف المضغوط في فمه ويسكب محتواه من اللبن أو أي مشروب آخر في جوف الطفل .

(٢٤) الشقدف يكاد يشبه الهودج الذي تحمل به النساء عـلى ظهـور الجـمال مـع بعـض الفـروق القليلة.

(٢٥) هي إقامة الدعوى والسعي بها في المحاكم مقابل أجر يأخذه من صـاحب الـدعوى وهـي أشبه بمهنة المحاماة اليوم .

(٢٦) القمرية تشابه الفانوس تضاء به المنازل في مكة قديماً هو أحجام مختلفة .

(٢٧) د. عبد الله العريني : مهما غلا الثمن، مطبعة النرجس - الرياض، ط٢ - ١٤٢٢هـ : ٣٦، ٤١ .

(٢٨) إبراهيم الحميدان : غيوم الخريف : ١٦، ٤٣، ١١٨ .

(٢٩) نوع من القماش الخام يميـل إلى الصـفرة، يكثـر اسـتخدامه عنـد الخطـاطين تكتـب عليـه الإعلانات .

(٣٠) عبد العزيز مشري :الغيوم ومنابت الشجر، الهيئة المصريـة للكتـاب، القـاهرة ١٩٨٩م : ١١.

(٣١) المصدر السابق :٧١ .

(٣٢) نفسه :٧١ .

(٣٣) نفسه :٨١ .

(٣٤) عبده خال : مدن تأكل العشب : ٢٣

(٣٥) المصدر السابق : ٣٤.

(٣٦) عبده خال : الموت يمر من هنا: ٢١.

(٣٧) المصدر السابق :٦١.

(٣٨) طريقة الختان المتبعة في المناطق التهامية أن يتهيأ من يُراد ختانه ، فيضع خنجره على خده ، ويطلق بصره للأمام دون أن يرمش بأهدابه حتى يقوم الختان بقطع القلفة ، فإن نظر المختون إلى دمه أو رمش ، أو أظهر الخوف يقال عنه : تخبب ، وتظل وصمة عار تلازمة .

(٣٩) الزقارون : هم ضاربو الدفوف والطبول .

(٤٠) المختينة عبارة عن كداديف (جمع كدافة) تتكون من القمائم عبر زمن طويل فتتحول إلى مكان مرتفع، والكداديف توجد في كل مكان بالقرية ، إلا أن منصة الختان تُختار في فلاة خارج القرية .

(٤١) عبده خال : مدن تأكل العشب : ٣٩- ٤١ .

(٤٢) ليلى الجهني : مصدر سابق :٣٥ .

(٤٣) نفسه : ٣٦.

(٤٤) إبراهيم شحبي : السقوط ، جدة ط١ -١٤٢٤هـ : ٤٥ .

(٤٥) إبراهيم موسى : جماليات التشكيل (الزماني والمكاني) ، مجلة فصول : مجلد : ١٢ العدد : ٢صيف١٩٩٣م:٣٠٢.

(٤٦) أحمد النعيمي : إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت - ط١- ٢٠٠٤م : ٧٥.

(٤٧) يُشير الزمن (الكرونولوجي) : إلى تقسيم الزمن إلى فترات ، كما يعني التحديد الدقيق للتواريخ وترتيب الأحداث وتسلسلها الزمني . انظر : أحمد النعيمي : المرجع السابق : ٢٠.

(٤٨) سيزا قاسم : بناء الرواية ، دار التنوير ، بيروت - ط١ - ١٩٨٥م :٣٧ .

(٤٩) د. مراد عبد الرحمن مبروك : بناء الزمن في الرواية المعاصرة ، الهيئة العامة للكتاب - القاهرة ١٩٩٨م :١٩.

(٥٠) د. فاطمة موسى : نجيب محفوظ وتطور الرواية العربية ، مكتبة الأسرة - القاهرة ٢٠٠١م :١٠٩.

(٥١) أسامة محمد الملا : أثر المكان في تشكيل الرواية السعودية لدى جيل الرواد (رسالة ماجستير) جامعة الملك فيصل ، شوال ١٤١٩هـ : ٦٩.

(٥٢) ليلى الجهني : مصدر سابق : ٥١ .

(٥٣) نفسه : ٥١ .

(٥٤) نفسه : ٥١ .

(٥٥) إبراهيم الحميدان : غيوم الخريف : ٦٥ ، ٦٦.

(٥٦) عبد الله التعزي : مصدر سابق : ٧٨ .

(٥٧) عبد العزيز مشري : الغيوم ومنابت الشجر : ٥٦ .

(٥٨) حسن الحازمي : العلاقة بين المكان والشخصية في الرواية السعودية : مرجع سابق : ٣٣٧.

(٥٩) أسامة محمد الملا : مرجع سابق : ٢٣.

(٦٠) خالد حسين : مرجع سابق : ١٠٧ .

(٦١) نفسه : ١٠٨.

(٦٢) سيزا قاسم : مرجع سابق : ١١٣.

(٦٣) نفسه: ١١٧.

(٦٤) خالد حسين : مرجع سابق : ١١٦ .

(٦٥) إبراهيم الحميدان : رعشة الظل ، دار ابن سينا ، الرياض - ط١ - ١٤١٤هـ : ٥٠ .

(٦٦) فؤاد عنقاوي : لا ظل تحت الجبل ، مكة المكرمة - ط١ -١٩٧٩م : ١٠٣.

(٦٧) ليلى الجهني : مصدر سابق : ٢٧ .

(٦٨) عبد الله التعزي : مصدر سابق : ٤٣ .

(٦٩) د. منصور الدليمي : مرجع سابق : ٥٧ .

(٧٠) انظر : فورستر . أي . إم: أركان الرواية ، ت : موسى عاصي ، دار جروس بروس ، بيروت، ط١ - ١٩٩٤م: ٦٧.

(٧١) نص المثال "The king died, then the queen died" .

(٧٢) القوى الفاعلة بتصنيف (غريماس) لا تقف عند الشخصيات فحسب ، بل تشمل الأفكار الذهنية ، وأشياء المكان ومحتوياته . انظر : حميد لحميداني : المرجع السابق : ٦٤ .

(٧٣) أبيض ، وأخضر : صفات ممنوعة من الصرف .

(٧٤) عبد العزيز مشري :ريح الكادي ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت - ط١- ١٤١٣هـ ٩٣ .

(٧٥) المصدر السابق: ٢٩ .

(٧٦) نفسه : ٢٩ .

(٧٧) يوسف المحيميد : فخاخ الرائحة ، دار رياض الريس ، بيروت - ط١- ٢٠٠٣م : ٩ .

(٧٨) المصدر السابق : ١٠ .

(٧٩) نفسه : ١٨.

(٨٠) نفسه : ٢٦- ٢٧.

(٨١) نفسه :٥٩ .

(٨٢) انظر : نفسه : ٣٧ .

(٨٣) انظر : نفسه : ٣٦ .

(٨٤) انظر : نفسه : ٧٤ .

(٨٥) عبد خال : نباح ، دار الجمل ، ألمانيا - ط١- ٢٠٠٤م : ١٢ .

(٨٦) المصدر السابق : ٢٣ .

(٨٧) نفسه: ١٤٠ .

(٨٨) نفسه : ١٦٤ .



الفصل الثالث

أبعاد المكان النفسية

هناك علاقة جدلية بين الزمان والمكان والإنسان ، وهي جدلية تقوم على مبدأ التفاعل والتأثير المتبادل . وقد كشف بعض الباحثين في وقت مبكر عن هذه العلاقة الجدلية في سياق تفريقه بين المكان والزمان بقوله :" وقد توهم قوم أن الخلاء هو المكان والدهر هو الزمان ، وليس الأمر كذلك بالإطلاق، بل الخلاء هو البعد الذي خلا منه الجسم ويمكن أن يكون فيه الجسم ، أما المكان فالسطح المشترك بين الحاوي والمحوي ، أما الزمان فهو ما قدرته الحركة من الزمان الذي هو المدة غير المقدرة ... لأن المكان المضاف هو مكان هذا المتمكن ، وإن لم يكن متمكناً لم يكن مكان ، والزمان المقدر بالحركة يبطل أيضاً ببطلان المتحرك ويوجد بوجوده ..."[١] ، فكأن المكان من وجهة نظر الباحث لا يكون مكاناً إلا حين يتبادل التأثير مع قاطنيه ويتصل اتصالاً مباشراً بالحركة التي يمثلها الزمن لتدور عجلة علاقة جدلية أزلية مستمرة إلى ما شاء الله ، كما أن هذه العلاقة تمثل أصلاً مشتركاً بين المكان وبين وجود الإنسان وكينونته ، فالتلازم بين الإنسان ومحيطه أو بيئته تلازم وثيق فاعل مؤثر ، وما نسبة الإنسان إلى مكانه أو وطنه أو مدينته أو قريته إلا دليل واضح على التأثير المتبادل بين الإنسان ومكانه ، كما لاحظ ذلك الجاحظ في رسالته (الحنين إلى الأوطان) ، وإرجاعُ نسبة الأشخاص إلى أوطانهم في تراثنا العربي ظاهرة شائعة؛كقولهم : البخاري ، البغدادي ، الأندلسي[٢] .

ويرى بعض الباحثين أن المكان له أثر كبير في تحديد الطبائع النفسية والجسدية لساكنيه[٣]، وأي خلل يعتور تلك العلاقة التبادلية بين الإنسان وسياقه أو ظرفه المكاني فإنه يظهر في الجانب السلوكي والنفسي والاجتماعي ، وكأن المكان مجال حيوي تتجسد من خلاله وبه حركية العلاقة الجدلية وفاعليتها بين المكان وساكنه ، وهي علاقة لا تسير دوماً وفق خط متوازن ، بل قد تأخذ

خطًّا مزدوجاً متناقضاً ، وتبدو أحياناً في حالة من التداخل والتشابك ، وفي أحيان أخرى تأخذ جانب التنافر والتباعد ، موحية بمدى ما يتميز به كل إنسان أو كل شخصية في تعامله مع وسطه المكاني ، ومدى تأثره وتأثيره في بيئته التي يمارس من خلالها سبل عيشه وتجربته الإنسانية الفريدة[٤] ، وفي هذا " إشارة إلى البعد النفسي للمكان داخل النص إلى جانب وظائفه الفنية وأبعاده الاجتماعية والتاريخية "[٥] .

وفي سياق أثر المكان الروائي في الشخصية يشير (فيليب هامون) في أثناء حديثه عن الوظيفة الأنثروبولوجية لوصف المكان حين يقول : " إن البيئة الموصوفة تؤثر على الشخصية وتحفزها على القيام بالأحداث وتدفع بها إلى الفعل ، حتى إنه يمكن القول بأن وصف البيئة هو وصف مستقبل الشخصية "[٦] .

وحين يقوم الروائي بتشييد نصه فإنه لا يقدم شخصياته وهي تتحرك في الفراغ خالية من وسطها المكاني ، بل إنه - في الغالب - يؤسس مجالها المكاني قبل رسمها وتحليل أبعادها النفسية ، وهي أبعاد تنشأ من خلال تلك العلاقة التفاعلية بين الشخصيات ومحيطها المكاني ، وليس دوماً تسير نتيجة التأثير النفسي للمكان في اتجاه إيجابي ، بل قد تأتي نتائجه سلبية على الشخصية مثلما حدث مع (طارق) بطل رواية (لحظة ضعف) لفؤاد مفتي ، أو قد يكون أثرها إيجابيًّا مثلما هي في رواية (السنيورة) لعصام خوقير .

ففي رواية (لحظة ضعف) يفارق البطل (طارق) مكانه مدينة (جدة) متوجهاً إلى (لوس أنجلوس) لمواصلة دراسته ، فينشأ صراع نفسي في شخصية البطل بين التمسك بالقيم والمثل (المكان القديم) والانطلاق غير المسؤول والحرية دونما قيد (المكان الجديد) ، وتتصاعد الأحداث إلى أن ينتصر (المكان

الجديد) بإغراءاته ليسقط طارق في (لحظة ضعف) . ففي هذه الرواية ظهر البعد النفسي للمكان عنصراً رئيساً في بنية الرواية كلها ، وكثيراً ما يعبر المكان عن هذا البعد في تلك الروايات التي تتميز بحركية المكان وانتقال الشخوص من وسط مكاني إلى آخر ؛ ذلك أن هذه الحركية تتبعها – غالباً – تحولات ذات أبعاد سلوكية ونفسية في شخصيات الرواية [٧] .

ولأن المكان في رواية (لحظة ضعف)يمثل صراعاً بين ثقافتين مختلفتين تماماً بل متناقضتين في القيم الأخلاقية والمبادئ ، فقد رأينا الراوي يركز بشكل مثيرٍ للنظر على البعدين الاجتماعي والنفسي اللذين كان لهما الدور الرئيس في إحداث تلك التحولات والتغيرات في شخصية (طارق) بطل الرواية ، ولم تحفل الرواية كثيراً بوصف المكان في أبعاده الطبوغرافية الحسية ، فلا يرد وصف لمدينة (لوس أنجلوس) ولا أسماء معالمها وطرقاتها ولا وصف للحي الذي كان يقطنه البطل، ولا اسم الجامعة التي درس فيها ، وإنما كان التركيز الشديد منصبًّا على الأبعاد الاجتماعية والنفسية من خلال ثلاثة ملامح مهمة في تلك الأسرة الصغيرة (مسزكلارك وابنتها كاتي) التي سكن معها البطل ؛ فقد كانت هذه الأسرة صورة مصغرة (للمكان الجديد) بقيمه ومبادئه الخُلقية (اللباس العاري، والحفلات الصاخبة الماجنة ، والعلاقات المحرمة غير المسؤولة بين الجنسين) ، وهي ملامح من صميم تركيبة (المكان الجديد) ، لذا كان الراوي على وعي تامٍّ بما يمثله (اللباس) بدلالته السيكلوجية بوصفه أولى بوابات الجسد، وما يحمله من قيمة جمالية ذات دلالة ثقافية عميقة تتعلق بهوية المكان وساكنه ، فنجد الراوي يركز عليه ويلفت النظر إليه في أول لقاء للبطل (طارق) مع (المكان الجديد) من خلال (مسزكلارك) في الطائرة بوصف الأخيرة عتبة أولى من عتبات المكان الجديد ، واصفاً غواية المكان وأثر الصدمة

وشرارة الصراع في نفس البطل "وقع نظره على غير قصد منه على ساقي السيدة التي بجواره ، وقد انزاح عنها طرف الطقم البرتقالي ، وابتلع ريقه بصعوبة ، وهو يقاوم من جديد استراق النظر إلى ساقي جارته ، ربما كانت قد أحست بنظراته تلك ، فعدلت من جلستها بحيث انزاح طرف الطقم البرتقالي أكثر فأكثر وبدت أطراف فخذيها ، مما جعل العرق يتصبب منه ... استجمع البقية الباقية من صموده وأشاح بوجهه عنها "(٨) .

ولكن صمود البطل ما يلبث أن يتهاوى أمام (المكان الجديد) وما يحفل به من تفاصيل الإغراء وأسباب الفتنة ، وفي ضعف البطل إشارة إلى سطوة (المكان الجديد) الذي ظل يقاومه متشبثاً بقيمه ومثله التي أسسها (المكان القديم) ، ولكن البطل- بعد أن غادر مكانه القديم- يرضخ لسطوة (المكان الجديد) الذي ظل يواصل تحديه وغوايته لزحزحة قيم (المكان القديم) ومثله ، " وتناهت إلى سمعه وهو يخطو إلى المنزل ، أصوات صاخبة تنبعث من الصالون فتبدد سكون ذلك الليل الهادئ ، كانت (كاتي) تقيم حفلاً راقصاً دعت إليه الكثير من أصدقائها ، ويبدو أن الخمر قد لعبت برؤوس الحاضرين ، فاختلطت أصواتهم العابثة بصدى الموسيقى الصاخبة والمكان يعبق برائحة الدخان والعرق المتصبب من الأجساد شبه العارية ...، وفي أحد أركان الصالون شاهد مجموعة من أصدقاء (كاتي) وهم يفترشون الأرض في وضع بذيء ... أسرع يرتقي السلم هارباً من الجحيم "(٩) .

ولكن (المكان الجديد) يظل يمارس ضغطاً مكثفاً مستمراً على بطل الرواية (طارق) الذي لم يستطع مقاومة استفزاز المكان وغواية البيئة وإغراءاتها طويلاً ليسقط في النهاية في حفلة دعاه إليها أصدقاؤه الذين فرَّ إليهم ليحتمي بهم من جحيم منزل (مسزكلارك) ، وقد كان سقوطه على يد فتاة تمتلك الجرأة والخبرة والتحرر أكثر من الجمال الآسر، وهي بلا شك أهم مواصفات وملامح

(المكان الجديد) " لأول مرة في حياته يذوق كأس الخمر الذي قدمته ليزا رفيقة السهرة ... تلك الشيطانة خفيفة الظل التي استطاعت بخبرتها وتحررها وجرأتها العجيبة جذبه إليها ، واقتلاعه من عزلته وانطوائه ومُثُله ومبادئه"[١٠].

وبعد هذا السقوط يقرر بطل الرواية (طارق) ألا يعود وألا يخضع لسطوة المكان وأن يتمسك بمثله ومبادئه، ولكن (المكان الجديد) لا يمهله ويظل يستفزه ويلح عليه، فيعاود البطل السقوط مرة بعد مرة مندفعاً ومنجذباً بقوة إلى مفاتن المكان من خلال (ليزا) التي تحولت إلى رمز (للمكان الجديد) الذي انتصر في النهاية وأحدث مجموعة من التغيرات السلبية في شخصية بطل الرواية (طارق) .

ويكاد هذا التأثير السلبي من خلال أبعاد المكان النفسية ينتظم مجموعة من الروايات السعودية ، ويصبح مرتكزاً أساسيًّا فيها ينهض من خلاله بناء الرواية الشامل ، ولا سيما في تلك الروايات التي يمارس أبطالها مبدأ الانتقال والحركة من بيئة إلى أخرى بوصف هذا المبدأ أحد المبادئ الأساسية والعضوية في حياة الإنسان الذي تنعكس من خلاله الفاعلية الحيوية الإنسانية بصورة شعورية ولا شعورية في العملية الإبداعية[١١] ، سواء تم الانتقال إلى بيئة خارجية كما رأينا في رواية (لحظة ضعف) لفؤاد مفتي ، أو (وجوه بلامكياج) و(قلوب ملت الترحال) لغالب أبو الفرج ، أو (شقة الحرية) لغازي القصيبي ، أو كان انتقالا وحركة في نطاق بيئة محلية كما في رواية (رعشة الظل) لإبراهيم الحميدان و(الأيام لا تخبئ أحداً) لعبده خال ، أو (أو على مرمى صحراء في الخلف) لعواض العصيمي .

ويقابل هذا الأثر السلبي أثر إيجابي آخر للمكان ، وربما كانت رواية (السنيورة) لعصام خوقير خير ما يمثل هذا الأثر؛ حيث يغادر بطل الرواية

(صفوان إبراهيم) مكانه القديم (جدة) إلى مكان جديد (إيطاليا) استكمالاً لدراسته يحصل خلالها على درجة الدكتوراه ، ولكن البطل على الرغم من تعرضه لغواية المكان الجديد واستفزازه يظل صامداً متمسكاً بقيمه ومثله ومبادئه يحمل بداخله مكانه القديم ، بحيث استفاد من المكان الجديد وأخذ أفضل ما فيه دون أن يتخلى عن ثقافة المكان القديم وهويته ومُثُله . ويقدم لنا الروائي وفق اتجاه معاكس مُثير كيف استطاع المكان القديم أن ينتصر على المكان الجديد من خلال ملمحين :

١. صمود البطل أمام غواية المكان الجديد وسطوته وأخذه أفضل ما فيه.
٢. تأثر المكان الجديد بالمكان القديم وانجذابه إليه من خلال الشخصية الثانية في الرواية (ماريانا روزيتا) حيث أعجبت بالبطل / المكان القديم وتعرفت على ثقافته وفكره ، واقتنعت بقيمه ومثله ودينه الإسلامي ، حيث تتزوج البطل فتهاجر إلى المكان القديم راضية معجبة : " ... وكنتُ طوال هذه الفترة أرتوي من تصرفاتك ، وأسعى لدراسة هذا المنهج الذي يفرض على المسلمين تصرفاتهم ويحكمها "[١٢]، وحين تلتحم بروح التعاون التي تسود في المكان القديم وتتنفس عبقه ، وتخالط ساكنيه، ترى ما يدهشها من خلال السلوكيات التي مصدرها الدين الإسلامي فيزداد إعجابها ويقينها، فتسلم طائعة مختارة .



أبعاد المكان النفسية

١- الرحابة والانطلاق:

أ- المسجد:

في بلد يضم في جنباته أقدس بقاع الأرض قاطبة حيث الحرمان الشريفان، وحيث لا يخلو شارع أو حي من مسجد أو أكثر ، من الطبيعي أن يكون للمسجد دوره المحوري في حياة الناس حين يمنح الإنسان اتصالاً مع الخالق ، في رحلة روحانية وارتباط وثيق بالله - جل وعلا - إذ " كل مكان مقدس ينطوي على تجل مقدس ، عن تفجر للقدسي ينتج عنه انفصال إقليم عن محيطه الكوني فيجعله مختلفاً عنه نوعيًّا " (١٣) ؛ بمعنى أنه مفارق للمكان الدنيوي من حيث المحتوى ، ومن حيث ثبات دلالته الرمزية بوصفه وسيلة تحقق الاتصال بالخالق جل وعلا . ولا يقتصر هذا الدور المحوري للمسجد على مستوى المكان ، وإنما يمتد إلى مستوى الزمان ، حيث إيقاع الحياة اليومية منضبط وفق مواعيد الصلاة في المساجد خمس مرات في اليوم والليلة : " كانت الصلاة تحافظ على إيقاعنا اليومي ، وطفرنا الذي ينداح إلى آخر لحظة من محطات حياتنا اليومية " (١٤).

"وقد أثبتت الدراسات الاجتماعية التي أجريت على المجتمع السعودي أن المسجد عامل بيئي رئيس ومهم في ظاهرة توزيع السكان على الأحياء "(١٥) بوصفه علامة بارزة تشير إلى هوية المجتمع المسلم ، ومعلماً يدل على تجانس السكان ، ويلبي حاجات الفرد النفسية والاجتماعية عن طريق دوره المؤسس للشخصية التي تعيش في مجتمع اتخذ المسجد مركزاً للتعليم والدرس وقراءة القرآن الكريم وسماع الدروس الدينية ، بل يتجاوز المسجد هذا الدور الثقافي إلى دور مجتمعي ؛ فهو ملتقى الجيران ورمز للتعاون والأخوة من خلال ما يؤديه من وظائف؛ كالدعوة إلى المناسبات الاجتماعية ، لحضور الزواج ، أو

لعقد اجتماع خاص بين أعيان القرية ، أو دعوة للتكافل والبذل في وجوه الخير ومساعدة المحتاج[١٦] ، وكل هذه وظائف تسهم في إزالة الغربة وزيادة الألفة بين ساكني الحي / القرية .

فنحن نرى المسجد / المكان في بعض الروايات السعودية التي اتخذت من القرية مكاناً لأحداثها ، يسجل حضوراً مكثفاً ، بل إنه يغدو عنصراً فاعلاً في بنية الرواية كلها وحياة شخصياتها – تحديداً – يحمل كثيراً من الدلالات الثقافية والاجتماعية ؛ فالمسجد / المكان في روايات عبد العزيز مشر – مثلاً – يتحدد موقعه الجغرافي غالباً في وسط القرية أو الحي ، وفي هذه الدلالة الجغرافية المادية تأكيد أو تقابل دلالي لما يشكله المسجد / المكان في نفوس أهل القرية من مكانة ودلالة معنوية : " كان الناس قد توضؤوا ، وأحسنوا وضوءهم، وتوافدوا إلى المسجد في قلب القرية .. خلف فقيههم جميعاً ، يقولون آمين ، وخلفه خرجوا إلى سَعة مسجدهم ... "[١٧] .

والأبعاد النفسية للمسجد / المكان هي من العمق والقوة بالقدر الذي يتمتع به المكان من الأهمية المحورية في حياة المجتمع المسلم ، ولعل أهم ملامح هذه الأبعاد النفسية هي الرحابة ، ومن المؤكد أن الرحابة بعد نفسي في المقام الأول لا يتوقف عند رحابة المكان أو اتساعه بمعناه الطبوغرافي ، فقد يكون المسجد صغيراً في مساحته ، ولكنه رحب فسيح بالنسبة للمسلم الذي يرتاده ، فالفرد المسلم في صلاته إنما يقف بين يدي خالقه ومولاه ، وهو وإن كان يدرك محدودية موقفه المكاني ، فقد يدرك أنه بإزاء المطلق ؛ أي أنه أمام مسافة تبدأ من موقع قدميه ولا تنتهي ، بمعنى أن رحابة المسجد – في نفس الفرد المسلم – إنما هي بلا حدود، فينطلق بروحه وفكره، ويسمو بنفسه إلى آفاق رحبة لا تماثل المقيد الدنيوي المحدود ، وانطلاق الفرد هنا هو رد الفعل الطبيعي أمام الرحابة

على الرغم من تحدُّده وتموقعه في مكان بعينه .

فرحابة المسجد النفسية لا توجد - من حيث النوع - في الأماكن الرحبة الشاسعة الفسيحة ، كأمكنة ذات أبعاد هندسية طبوغرافية ، وانطلاقة الفكر في المسجد ليست انطلاقاً لما يفكر فيه الإنسان أو ما يجول في عقله الباطن من خير وشر ، وإنما هي انطلاق النفس وسموها باتجاه خالقها - جل وعلا - تحرر العقل من قيود المكان وتطهر النفس من شوائبها باتجاه الخير المحض ، ولذا فإن للمسجد تأثيره الملموس القوي في نفوس مرتاديه، وكثيراً ما يغير من اتجاهاتهم وسلوكهم في الحياة .

وقد سجل المسجد الحرام حضوراً مميزاً بأبعاده النفسية ودلالاته الاجتماعية ، ولا سيما في بعض تلك الروايات التي اتخذت من المدينتين المقدستين (مكة المكرمة ، والمدينة المنورة) بيئة لجريان أحداثها وحركة شخصياتها ، وهو أمر طبيعي بوصفه أول بيت وضع للناس في الأرض وفيه قبلة المسلمين في كافة أقطار الدنيا ، ولما له أيضاً من أبعاد تاريخية لها صلة وثيقة بأمجاد الأمة وصراعها الطويل مع الباطل .

أما بقية الروايات السعودية - ولا سيما مرحلة التحديث - فقد كان المسجد يحضر فيها عن طريق إشارات سريعة موجزة بواسطة مقاطع وصفية ، أو جمل سردية ذات طابع طبوغرافي ، تكشف عن انتماء الشخصيات الروائية ومدى التزامهم الديني ، إلا أن حضوره بهذا الشكل السريع لا يتناسب مع ما لهذا المكان من أهمية قصوى ، وأثر فاعل في تركيبة الشخصية في المجتمع السعودي ، كما أن كُتَّاب الرواية لم يولوه العناية التي يستحقها بوصفه مكاناً دلاليًّا يؤسس للأحداث ويكشف مشاعر الشخصيات . وربما يعود سبب ذلك إلى التفكك الاجتماعي وعدم التجانس في علاقات البشر في بيئة المدينة ، وهي

البيئة التي شهدت حضوراً مكثفاً ليس في الرواية السعودية وحسب ، ولذا رأينا المسجد يسجل حضوره بشكل أكبر في بيئة القرية ، ولعل من أسباب قلة حضور المسجد / المكان في بيئة المدينة في الرواية السعودية - تحديداً- اختلاف الرؤى في هذه المرحلة التاريخية بمتغيراتها ذات الإيقاع السريع والتي طالت مختلف جوانب حياة الإنسان ، وقد يكون السبب متعلقاً بالكُتَّاب أنفسهم وتباين تجاربهم الخاصة .

ويأتي عبده خال في مقدمة الروائيين السعوديين الذين استثمروا المسجد / المكان بدلالته وأبعاده المختلفة ؛ ففي روايته (الأيام لا تخبئ أحداً) يحضر البعد النفسي للمسجد بشكل فاعل مؤثر من خلال إحدى شخصيات الرواية : " وفي إحدى الجمع دخل المسجد فتلاقفته الأعين استنكاراً فربض في مكانه ، وقبل أن ينهي الخطيب خطبة الجمعة سمعوا نحيباً عالياً فالتفتت كل الأعناق ليروا (الأعرج) وقد دفن وجهه بين يديه وأطلق نحيبه فكبروا كثيراً ، ومع إقامة الصلاة تناشجوا كلهم مع نشيجه" (١٨) .

وهنا يصف الراوي أثر المكان / المسجد على حالة (الأعرج) النفسية بعد تحولها وتغيرها بعد أن كان عضواً غير نافع في مجتمعه ، فاسداً في سلوكه ؛ فقد كان صديقاً لبطل الرواية (أبو حية) ، بل هو الذي سهل له السبل لسلوكه طريق المهالك وشرب الخمرة ، والسعي فساداً في الحي ، ولكن حياته تغيرت تماماً عند دخوله المكان / المسجد وتأثره به من خلال حضوره صلاة الجمعة وسماعه الخطبة ، هذه الصلاة التي تكاد تكون الأولى في حياته منذ بدأ يعي نفسه، ولكن المكان برحابته وروحانيته جعله ينطلق إلى آفاق علوية ويتصل بخالقه - جل وعلا - ويسمو بنفسه تمهيداً لتبدل حياته وسلوكه تماماً .

ولم يتوقف أثر المكان / المسجد عند هذا الحد في تغيير شخصية (الأعرج)

وتبديلها، بل إنه يمتد إلى أبعد من التأثير الآني العاطفي ؛ فقد كانت تلك الجمعة التي حضر فيها الصلاة نقطة تحول كبرى في مجرى حياته ؛ فقد قيض الله له شيخاً جليلاً ساعده في هذا التحول ودله على سبل الخير والرشاد حتى أصبح (الأعرج) بعد فترة من المداومة على لزوم المكان / المسجد شخصية مختلفة تماماً في سلوكها النفسي لها أثرها الفاعل في مجتمعها، فتحول إلى واجهة مشرقة بعد أن كان يعيش في ظلام أزقة الحارة مع الكلاب والقطط يرتكب الموبقات :" في تلك الأيام ظهر شيخ جليل بمسجد الجميري نذر نفسه للدعوة .. كان يومياً يخرج للناس ويحادثهم ويباسطهم ويدعوهم لملازمة المسجد لاستذكار ومراجعة النفس ، وفي فترة قصيرة كون مجموعة من الشباب يخرجون معه لهذا الغرض ... استطاع بلباقته وكياسته أن يجتذب (الأعرج) إلى صفوف المتحلقين ... ومن تلك الجمعة اعتكف المسجد ولم يبرحه ... وكان أهل الحارة حين يلمحونه في إحدى زوايا المسجد وقد بدت عليه سمات الصالحين لا يسعهم من حاله إلا ذكر الله والتسبيح له مرددين : سبحان مغير الأحوال ... يُغيِّر ولا يتغير ... ولم يغادر (الأعرج) المسجد إلا فقيهاً متبحراً في علوم الحديث ، وأصبح الواجهة التي تزين الحارة حتى خشي عليه الكثيرون من بطش (أبو حية) حين يخرج من السجن "[١٩] .

ويستمر حضور المسجد بكثافة في كثير من مقاطع هذه الرواية ، وربما اكتفت مقاطع السرد بالإشارة إليه بالأذان أو الصلاة وبيان أبعاده النفسية دون التركيز على وصف أبعاده الطبوغرافية ، وها هو يأتي خاتمة للرواية وحياة بطلها (أبو حية) حيث يقام عليه حد القصاص، فنجد المسجد حاضراً بقوة بوصفه المكان الذي تنفذ بقربه أحكام الشرع ، وبوصفه أيضاً مشاركاً في أحداث الرواية ، وشاهداً على الحالة النفسية لأبطالها ، يقول الراوي واصفاً تلك

اللحظات التي تسبق تنفيذ الحكم وقد انشغل الناس بهذا المشهد وتباينت مواقفهم وسلوكياتهم : " صوت مؤذن مسجد الحنفي يرتفع من منارته القديمة بإلحاح ، بينما انشغلت مجموعة كبيرة بالبحث عن مكان لها بين تلك الجموع التي تجمعت أمام فندق أطلس ، وبالرغم من كونه الأذان الثاني إلا أن قلة تحركت في اتجاه المسجد وظلت البقية منشغلة بالبحث عن مكان لها "[٢٠].

وربما امتدت أبعاد المسجد / المكان لتأخذ شكل الرمز بدلالته المكثفة من خلال تقديمه بوصفه مصدراً للأمن والراحة النفسية ، ومبعثاً لطمأنينة الشخصيات الروائية ، تلجأ إليه حين تلم بها الأزمات ، وتلوذ به حين تضيق أمامها سبل الحياة : " حتى إذا انتهيت من عويلي وبكائي أحسست بالخجل من نفسي ومن أمي ، ماذا أقول لها ؟ وكيف أشرح لها مأساتي وهي الفخورة بي وبما أصبحته ؟ " ؛ ففي ظل هذه الأزمة النفسية التي عاشها (محيسن) بطل رواية (سقيفة الصفا) لا يجد له ملاذاً وخلاصاً من أزمته سوى الحرم / المكان حيث الأمن والراحة والرحابة النفسية : " لم ينقذني شيء سوى الركض نحو الحرم ملاذي الأخير دائماً - حيث أخذت أطوف حول الكعبة - سبعاً بعد سبع - حتى لم أعد أدري كم سبعاً طفت ، وقد أنهيت ذلك بشربة من زمزم دافئة ، أخذتها من دلو البئر مباشرة ... عندها فقط عادت السكينة إلى نفسي وعاد الهدوء يلفني "[٢١].

ب - الصحراء :

ترتبط الصحراء بجملة من الخصائص الفريدة التي لا تكاد تتوفر في أي مكان جغرافي آخر على سطح الأرض ؛ كالاتساع الهائل لمدى الرؤية ، وجماليات التدفق الضوئي ، والقدرة على الجمع بين المتناقضات والثنائيات ، كالحركة والسكون ، والغموض والوضوح، والجمال والرهبة ، والأمن والخوف . وقد

كانت الصحراء عبر تاريخها الطويل لغزاً محيراً ومغرياً لكثير من الرحالة في محاولة لكشف أسرارها ومعرفة طبيعتها ، كما كانت عالماً مجهولا تُحكى عنه الأساطير والحكايات العجيبة ، وقصص الجن والخرافة ، كما أن الصحراء لها طابع الخصوصية في الذات العربية من خلال ارتباطها الشديد بوجدان الإنسان العربي؛ إذ أنها تضرب بجذورها العميقة في تراثه الثقافي الشامل ؛ فقد ظلت الصحراء لفترة طويلة تثير خيال الشعراء والأدباء[٢٢]، كما كانت أيضاً ميداناً لكثير من الوقائع التاريخية الكبرى، ومسرحاً لجملة من البطولات الفروسية في صراع الإنسان العربي الدائم ومغامراته ورحلاته ، بل إن الصحراء هي المكان الذي انبثق منه نور الدين الإسلامي ، وكانت منطلقاً لانتشاره في أرجاء الدنيا فيما بعد ، وكانت حاضنة الشعر الجاهلي[٢٣] ، كما أن الصحراء العربية "جزء من الشرق ، والشرق أرض الكنوز والنبوات والمعجزات والخوارق والأساطير والغموض والسحر والحضارات العملاقة "[٢٤]، وبسبب خصوصية هذه الصلة المتجذرة في عمق الإنسان العربي وتاريخه الطويل مع الصحراء ، ومن أجل ما تتمتع به الصحراء من خصائص نادرة اتجهت بعض الروايات العربية في مرحلتها الراهنة إلى اتخاذ الصحراء مكاناً أو موضوعاً لها بوصفها نوعاً من الغاية المنشودة عثرت فيه الرواية على بعض ما تصبو إليه في سبيل تأصيل الرواية العربية ، ومنحها جوانب الخصوصية؛ " إذ كان العثور على أمكنة عربية خالصة من أيسر السبل وأكثرها ارتياداً لإنشاء رواية عربية تسعى إلى قطع وشائجها المتبقية مع الرواية الغربية التي تم احتذاؤها في بدايات التأليف الروائي العربي شكلاً ومحتوى "[٢٥].

وحين نتجاوز بواكير الروايات العربية تلك التي حضرت فيها الصحراء حضوراً هامشيًّا، كرواية (زينب) ، و(ليالي الروح الحائر) لمحمد لطفي جمعة ،

و(الاعتراف) لعبد الرحمن شكري ، و(دعاء الكروان) لطه حسين ، وفي الرواية السعودية أعمال فؤاد عنقاوي كراوية (تراب وماء) ،و (المسيرة الخضراء) لغالب أبو الفرج .

حين نتجاوز هذه الأعمال المبكرة فإننا نجد كمًّا لا بأس به من الروايات العربية التي استثمرت الصحراء بكل أبعادها المختلفة ، حتى غدت الصحراء مكاناً فاعلاً يمنح عالم الرواية " الداخلي مزيداً من التنامي والحيوية والجماليات الإضافية الخاصة "[٢٦] ، وربما كان المكان الصحراوي بسبب حركته الدائمة هو " المكان الأقدر على التدخل في حياة البشر وتغييرها باستمرار في الواقع وفي الرواية ، فمن الطبيعي أن تتوجه الرواية إلى المساحة الأكبر من البشر قبل توجهها إلى المساحة الأكبر من الجغرافية والأرض ، ولم تتوجه إلى الصحراء قبل أن يصبح توجه البشر إلى الصحراء كثيفاً وغزيراً بفعل الانتقال إلى مواقع النشاط الاقتصادي وتمركز الثروات "[٢٧] ، بل إن بعض الروايات العربية استأثرت بالصحراء مكاناً وموضوعاً ، من أمثال (فساد الأمكنة) لصبري موسى، و(رجال في الشمس ، وما تبقى لكم) لغسان كنفاني ، وخماسية عبد الرحمن منيف (مدن الملح) ، و (رامة والتنين) لإدوار الخراط ، (والبحث عن وليد مسعود) لجبرا إبراهيم جبرا .

أما في الرواية السعودية فإن المفارقة الغريبة ألا يشكل فضاء الصحراء مساحة واسعة في أغلب المنجز الروائي السعودي ، على الرغم من تلك السمة الواضحة في ثقافة سكان الخليج العربي والمجتمع السعودي- تحديداً- حتى غلبت عليه (ثقافة الصحراء)، وهي الثقافة التي توجز تفاعل المبدع السعودي مع بيئته الصحراوية بعالمها الغامض ورهبتها وتقلباتها ، من خلال عالم الرمل الراحل أبداً ، والصحراء الجرداء والمطر الشحيح الذي لا يعرف جدولاً ثابتاً ،

المطر الذي يأتي ولا يأتي[٢٨].

فلم تتجه العديد من الروايات السعودية إلى الصحراء، ولم تسع إلى استثمارها بوصفها مكاناً له حضوره الفاعل المؤثر في بنية النصوص الروائية، ولم تحاول الكشف عن أبعادها المختلفة بما فيها البعد التاريخي الحضاري؛ إذ لم تحضر الصحراء إلا في عدد يسير من روايات مرحلة التحديث، ولم يكن حضورها أيضاً حضوراً فنيًّا بوصفها فضاء له امتلاؤه الدلالي، بحيث يفضي إلى تلمس الجماليات المرتبطة بوعي ساكنيه وذاكرتهم الثقافية، كما لم تحضر أيضاً مكاناً رئيساً بل جاءت في أغلب الروايات مكاناً ثانويًّا، أو مشاركاً لأمكنة أخرى.

وحين نتجاوز مرحلة بدايات الرواية السعودية نصل إلى مرحلة التحديث، فإننا نظفر ببعض الروايات التي حاولت الاقتراب من عالم الصحراء سعياً وراء الكشف عن جمالياته ودلالاته الخاصة، كما يتضح في رواية (ومات خوفي) لظافرة المسلول، و (أو على مرمى صحراء في الخلف) لعواض العصيمي، و(فخاخ الرائحة) ليوسف المحيميد.

وإذا كان الشعور برحابة المسجد - كما مرَّ سابقاً - هو شعور نفسي في المقام الأول لا يتوقف على مساحة المكان الواقعي، فإن الشعور برحابة الصحراء تؤكده مساحتها باستمرار؛ فالصحراء دائماً واسعة شاسعة، يتوه من يضل فيها، ويفوز من يتمكن من عبورها، حتى أنها سميت بالمفازة.

لذا فإن انطلاق الفكر أمام رحابة المسجد، إنما يتم (جميعه) على المستوى النفسي، ونقول (جميعه) لأن حركة الانطلاق لها بداية ولها نهاية، حركة محكومة بتوجه (ديني) ومحدودة بغاية، أما انطلاق الفكر أمام رحابة الصحراء، فهو بلا حدود إلا حدود القدرة البشرية، ولذا فإن الحركة هنا لا تقتصر على

المستوى النفسي ، وإنما تتجاوز - غالباً - إلى المستوى الحسي أو الجسدي .

فالصحراء بصمتها وجفافها ووحشتها قرينة الموت ، ومواجهة فضاء كهذا تستنفر ما في الإنسان من حيوّية ، فتغريه بالانطلاق الذي يحرره من كل قيود الأعراف . مواجهة الصحراء تدفع إلى التجاوز والشطط والعدوان ، والانطلاق هنا غير محدود ؛ فهو انطلاق لنوازع الخير والشر معاً .

لقد حفرت الصحراء في الذاكرة العربية جملة من المعاني المتعددة والمتناقضة في أكثر الأحيان ، فالإنسان عندما يواجه الصحراء فإنه يواجه كل معانيها في آن، وإن كانت دلالات الصحراء تختلف باختلاف الموقع الذي تُرى من خلاله، كما تختلف باختلاف المرحلة التاريخية ، ومن هنا يصعب اقتراح دلالات عامة وموحدة للصحراء (٢٩) .

ومن الدلالات التي يمكن الوقوف عليها : الموت إذا ما ضل الإنسان طريقه ، أو إذا ما لقي أعداءً أو لصوصاً وقطاع طرق ، وهناك فقده للحرية ، وهناك القحط والجدب حين يشح القطر، فهي بحار هائلة من الرمال ، وهناك الرهبة والخوف والليل الموحش ، وهناك التيه والضياع بسبب اتساعها وانعدام علامات الاسترشاد .

فالمجتازون للصحراء هم دائماً عرضة للضياع والتيه على مستوى الواقع الفعلي ، وليس فقط في لحظات الانتقال إلى الفضاء الروائي التخييلي ، فأي انحراف عن اتجاه سير الإنسان في الصحراء مهما يكن طفيفاً فهو سبيل الضياع والتيه ، وربما الموت .

وإضافة إلى خطر الموت ، هناك خطر فقدان الإنسان لحريته الفردية ، وارتباط المكان الصحراوي بالعدوان والغزو وقطع الطريق ، جعلها قرينة الرق

والعبودية ، فهي مكان لا يخضع لنظام أو قانون ، ومن هنا ارتبطت تجارة الرقيق بكل فضاء مطلق [٣٠] .

" لو فكرت في السفر إلى الرياض فلن تصلها بسهولة ، وكل الذي أخشاه عليك أن تبتلعك الصحراء ، أو أن تقاد إلى حظيرة الرقيق وتصبح عبداً " [٣١] .

وفي رواية (فخاخ الرائحة) ليوسف المحيميد تجسيد فني رائع لعلاقة بطل الرواية (طراد) وصديقه (نهار) بالصحراء ؛ فقد بدأت علاقته بها منذ طفولته فأحبها وتعلق بها وصادق وحوشها : " أحبُ ليل الصحراء وأصادق الذئاب ، كنتُ أمشي على حواف عرق رملي ، بينما الذئب يهرول في الجانب البعيد " [٣٢] . وكان يعرف مسالكها وتضاريسها بكل دقة : " كنا نعرف الصحراء مثلما يعرف الواحد منا كفه ، نعرف خطوطها وعروقها وكثبانها وتلالها ونفدها الرملية ، وكأننا ننظر في خطوط كفوفنا " [٣٣] ، ولأنهما قاطعا طريق لم يكونا فقط يعرفان الصحراء في تضاريسها الطبيعية كالاستدلال بالرجوم والنجوم ، بل يعرفان أيضاً منازل القوافل وأوقات مرورها التي تزدهر في موسم الحج : " لم أكن أسرق ليلا لأنني أخاف من الفرسان المسافرين والقوافل ، أبداً والله ، لكنني لا أحب أن أضطر إلى أن أقتل أحداً دفاعاً عن نفسي أو غنيمتي أو كسبي !! نعم إنها كسبي، لأنني كسبتها بذكائي وحيلتي وشجاعتي ، وتفوقت على الآخرين الذين يملكونها وهم لا يستحقونها " [٣٤] ، وكأن (طراد) يرى في أفعاله كقطع الطريق والسرقة ضرباً من الشجاعة والفتوة والذكاء والفطنة ، وهي صفات يتخذها وسيلة وذريعة لتبرير (قانون الصحراء) ، وهو قانون له امتداد تاريخي عند الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي ، وقد احتاج الإنسان العربي وقتاً طويلاً وجهداً كبيراً قبل أن يدرك تبعات مثل هذا القانون، فبذل من دمه وحياته، وهي النتيجة التي لقيها (طراد) حين فقد أذنه ، ودفع (نهار) حياته

ثمناً لأفعاله .

وقد تحققت مقولة : "من الحب ما قتل" من خلال علاقة بطل الرواية وصديقه بالمكان / الصحراء ، حين وقعا في قبضة فرسان إحدى القوافل ، فكان عقابهما بواسطة المحبوب / الصحراء : " احفروا لهم في الرمل حفرتين ، وارموهم فيها ، ادفنوهم حتى رقابهم، لا تتركوا إلا رؤوسهم للنفس حتى ما يؤذون العابرين !! " (٣٥) .

وبطريقة فنية عن طريق أنسنة المكان ومحتوياته يقدم الراوي سبب انتقام / المكان الصحراء من البطل (طراد) ، الذي لم يكن وفيًّا للمكان الذي منحه الأمن والأنس حين : " كان طراد وحيداً في الصحراء ، صادقته الكائنات كلها . الرمل استحال له فراشاً . الكثيب والتل والنفود عرفته جيداً ، كما فتحت له الدحول صدورها واحتوته ، أسقته الوديان والشعبان وغسلت جسده. عرفته الفياض والخباري . ظللته أشجار الطلح والعوشز والسدر . أدفأته جذوع الغضا والسمر بنارها وجذوتها في ليل الصحراء البارد . حتى الذئاب لم تفكر أن تهاجمه وهي التي تشاركه الطعام إذ تهرول قربه ... وكأنها كانت تقف تحرسه من عوارض ووحوش وزواحف الصحراء ، كما تحرسه حتى من البشر " (٣٦) ، ولكنه حين خان هذه العلاقة و استبدلها بعلاقته الجديدة مع صديقه (نهار) ، " انتقم الرمل لكرامته وجثم بثقله فوق جسد طراد ، حاصره من كل ناحية ... شجيرات الشفلح تتمدد بكبرياء وهي تتثاءب ساخطة على طراد الخائن... "(٣٧) ، كل شيء في المكان كان قادراً على مساعدته في محنته حتى " الذئاب أيضاً قادرة على أن تحميها وتحرسهما مثلما كانت تفعل من قبل . لكن لا شيء من ذلك حصل " (٣٨) ، فقد تنكر له المكان منذ أن قرر مصاحبة صديقه الجديد (نهار) فقررا أن يصبحا صديقين ، يحمي كل منهما الآخر ويدافع عنه ،

عندها أخذ " طراد يغير علاقته مع الكائنات النبيلة حوله . فسخر من الرمل ، وأهان الأودية، وجز العواشز والطلح وقتل الذئاب الجائعة اللاهثة " (٣٩) .

ولأن علاقة البطل مع المكان / الصحراء قد تغيرت وتحول العشق إلى كراهية ، وبدأت سيرة الإهانة ، فقد قرر (طراد) الفرار من المكان / الصحراء إلى المدينة لتبدأ علاقة جديدة لا تخلو من الآلام والمكائد والنكران .

ولأن المكان أيضاً - في إطار علاقة جدلية - يمنح أحداثه وفاعلياته أبعاداً وسمات تميزه عن غيره من الأمكنة ، كذلك تبدو بعض الظواهر والفاعليات فتكتسب بعض التمايز والخصوصية من أمكنتها التي وقعت في محيطها ؛ فظاهرة (الظلام) مثلاً لا يمكن أن تنتج ذات الدلالات والإيحاءات النفسية في كل الأمكنة ، فالظلام في الغابة غيره في المنزل ، غيره في البحر ، وهو في الصحراء " ظلام يفشل كل ظلام أن يجاريه ، ظلام أشد حلكة من السواد ، أشعر بنفسي- في داخله ، ظلام يجعلني لا أرى كفي وأنا أتلمس بها عيني " (٤٠) .

وإذا كنا قد رأينا المكان / الصحراء يرتبط بدلالات الانتقام والعداوة والغواية ، كما تجلى ذلك بشكل خاص في رواية (فخاخ الرائحة)، فإنها- الصحراء - ليست دائما مقترنة بمثل تلك الدلالات ، بل لها جانبها الآخر ، ذلك الجانب الإيجابي حين يقوم المكان / الصحراء بصياغة ساكنيه ، أو حتى عابريه ، صياغة تتماشى مع قوانينه الخاصة ، ووفق سطوته وقسوته ، فيؤثر فيهم تأثيراً ظاهراً وقويًّا ، ويمنحهم صفات وسلوكيات جديدة ، بل ربما غير من قناعاتهم ومشاعرهم ، وهو ما حصل لـ (سعد) بطل رواية (ومات خوفي) لظافرة المسلول ؛ فالمكان / الصحراء يكاد يشكل الفضاء الرئيس لأحداث الرواية ، فقد استطاع المكان أن يؤثر في البطل (سعد) وينقله من حالتي الخجل والخوف اللتين كان يعيشهما إلى حالة أخرى مغايرة تماماً ؛ فقد قام (سعد) بطل

الرواية بتجربة جديدة مع أصدقائه في رحلة صحراوية ، ولكنه ضاع في فضاء الصحراء الممتد بلا نهاية ، مع ليل الصحراء المظلم الموحش ، وحيداً يرافقه صمت المكان وخوفه:" أطلع إلى صندوق السيارة الخلفي ، وأنظر في كل الجهات ، أنظر بدقة وتمعن ، أنظر بعمق ، وأرى أفقاً واسعاً ، صورة لأرض متعرجة ، ذات كثبان رملية ، وسهول لا أثر للحياة فيها ، وخلفيتها سماء بها شمس ساطعة ، لقد ضعت فعلاً ضعت ، وهنا أدركت حقيقة الضياع من جديد، أنا متوحد مع الرمال ، متوحد مع كل ما يخيفني ، مع كل ما يرعبني"(٤١) .

لقد كانت هذه التجربة التي قام بها البطل (سعد) من خلال المكان / الصحراء سبباً مباشراً في تغيره وانتقاله من الخوف إلى الشجاعة . ولعل دلالات الضياع المادي في هذه الرواية تتجاوز هذا المستوى لتشمل أيضاً الضياع المعنوي، فهو تحول من الظلام إلى النور ، ومن الشك إلى اليقين ، وبهذا يكون المكان قد استطاع أن يصوغ شخصية (سعد) صياغة جديدة ، ويخرجه من خوفه القديم .

فالصحراء ليست دائماً موتاً وضياعاً وفقداناً للحرية فقط ، فهناك الوجه الجميل لها ، الذي لا يعرفه إلا أبناؤها حيث البراءة والطهر والنقاء ، وحيث رمالها الفاتنة التي تعكس عذرية الصحراء وأنوثتها ، وحيث سكونها ولحظات التأمل والصفاء فيها بعيداً عن صخب المدن وضجيجها ،كما أن ليل الصحراء لا يشبهه ليل الأمكنة الأخرى ؛ فهو ليل له سحره وله جاذبيته : " ليل الصحراء يجتذب العشاق حتى يصرخون بما يعتمل في نفوسهم ويتخففون قليلاً من عذاب الضمير ، إنه شريك التعساء في هذه الدنيا ؛ يتقبل دعاءهم وبكاءهم ، وقد يحنو عليهم ببعض السكينة في ذلك الصمت الشاسع إلا من همهمة الجن

الذين ينبثون في الصحراء الرطبة " (٤٢) .

ولعل من أبرز جماليات الصحراء تنوعها واضطراب أحوالها ، فهي تظهر بأكثر من وجه ، وعندما يواجهها الإنسان فإنه يواجه كل وجوهها في أوقات متقاربة ، فتتابع الظواهر الطبيعية عليها يمنحها غنى وتنوعاً لا يتوافران في غيرها من الأمكنة ، حينئذ تكشف عن جوانبها المتعددة ، إلا أن الرائي حين ينظر إليها لا يستطيع أن يميز بينها ، وهي سمة تنفرد بها الصحراء من بين سائر الأماكن ، ويتجلى هذا التنوع في ظاهرة السراب : " الصحراء تحيل الكذبة إلى حقيقة منظورة ؛ إن السراب أحد الدلائل على الكذب المنظور الذي تمارسه الحياة بعنف (٤٣) " ، والإبل في متاهات الصحراء حين تختفي عن صاحبها تتحد مع ظاهرة السراب لمنحها قدرة على مخادعة البصر: " في أذهان الكثيرين ثمة يقين بأن الإبل لا تضل في صحراء ولدت فيها وأكلت منها ، لكنها تختفي عن عين صاحبها عندما لا يكون بوسعه النظر إليها بحب ومودة، عندما ينشغل عنها بغيرها حتى تغيب عن عينه وتصبح أبعد من مدى صوته . عندئذٍ تهتدي بفطرتها إلى مفارش السراب وتدخل فيها لتفعل ما تستطيع للخروج من ذمة المالك وعصاه .. تتمرغ في السراب لتصبح جزءاً منه ، تُرى من بعيد ولكن تختلط على الناظر الأوصاف والعلامات " (٤٤) .

وتحتاج رواية (أو على مرمى صحراء في الخلف) وقفة خاصة بوصفها من أكثر الروايات السعودية اهتماماً بالصحراء ، رصداً لعوالمها ورموزها ، واستحضاراً لحكاياتها وأساطيرها، وتصويراً لمظاهر الطبيعة فيها من نباتها وحيوانها وطيورها (الرجم ، والمغارة والحفرة ، والغيلان ، والبروق ، والأمطار، والأنواء ، والوهاد ، والسراب) . فالمكان / الصحراء في هذه الرواية يسجل حضوراً مكثفاً وعلى درجة كبيرة من الوعي والعمق المنطويين

على جملة من الدلالات والرموز ، فمن خلال فاعلية الشخصيات مع تفاصيل المكان، تفاعلاً يكاد يصل حد التماهي والاندماج ، فنحن مثلاً لا نكاد نرى حضور شخصية (ميثاء / الحبيبة) إلا من خلال حضور (ميثاء الخلوص المكان = الديرة) ، وهو حضور متعين ضمن شريط السرد : " طاردت الأشباث واليرابيع وزواحف الأرض ، وأكلت مما تنبت دلتا السيول ، ونامت تحت الصخور والأشجار حتى شاع في الديرة إنها توجد في أي مكان ... أحياناً لا تظهر على الأرض إلا من خلال أثرها سائرة خلف القطيع أو قاعدة أو راكضة هنا وهناك " (٤٥).

وقد يكون حضور المكان / الصحراء ملتحماً بالمقاطع الوصفية ، وربما أحسسنا به من خلال حديث الراوي وهو يترجم مشاعر بطله (ضاوي بن سند) حين كان محتجزاً في قبضة المكان " على ظهره ، في الوهدة الرملية التي تداعت عليها مياه الحواف " (٤٦)، وقد كانت ميثاء ابنة عمه هي سبب شقائه : " نعم لولا ميثاء لعاش بسلام ، ولأصبح صديق الكل وصديق بتال ... فيما لو شعر بأن ميثاء في خطر أو على وشك الوقوع فيه ، يوقن بأن ميثاء إنما تعني حياته. أي خطر أعظم من الخطر المحدق بحياة الفرد ووجوده ؟ . إنها تعني له ما لا يستطيع أن يُختصر فيما تبقى له من عمره " (٤٧).

ويعظم اندماج شخصية (ميثاء / الفتاة) بـ (ميثاء الخلوص / المكان = الديرة) في نفس البطل (ضاوي بن سند) ، إلى أن يصل حدًّا يتساوى فيه المتلقي مع البطل في عدم القدرة على التمييز الدقيق بين الشخصيتين ؛ ليس لأن (ضاوي بن سند) يحب ابنة عمه " حبًّا ملك عليه تفكيره وأحاسيسه فحسب، وإنما لأنه لا يعرف ما إذا كانت الديرة بدونها ستظل هي الديرة بسهولها وتلالها وجبالها وأشجارها أم لا ؟ . لا يعرف ما إذا كانت ميثاء الأرض هي شيء آخر

غير ميثاء الفتاة ؟. إنه يراها في الشجر المغير بعضه على بعض في الأشفاق ، وطلائع النور من كل يوم ، يراها في العشب وصخور الجروف ، في التلال المتقلبة أبداً ، في تناقضات مظاهر الحياة عبر الفصول . يراها في كل شيء تطاله العين وتلمسه اليد وتتنشق رائحته الأنف في كل ميثاء " [٤٨] .

وإذا عرفنا أن مفردة (ميثاء) في اللغة تحيل إلى جذرها اللغوي بمعناه الفائض باللين والطيبة ، ترجَّح لنا لماذا تم إثبات الهمزة في مفردة (ميثاء) أينما ورد ذكرها في سياق النص، رغم تخلي اللهجة العامية عن النطق بها، فإثباتها تأكيداً لثبات دلالاتها ومعانيها [٤٩]، وهي معانٍ شُغف بها البطل (ضاوي بن سند)، وسيطرت على تفكيره ، وتحكمت في سلوكه ، فجعلته يُجهز على (بتَّال / الغول) حين حاول وشرع في تشويه تلك المعاني المتمثلة في (ميثاء / الفتاة ، وميثاء الخلوص / المكان = الديرة) .

و يستمر الراوي / العليم ممسكاً بزمام السرد ، راوياً لنا حادثة وقوع البطل (ضاوي ابن سند) في تلك الحفر اللعينة : " إنه ببساطة شديدة ، عالق رغم إرادته تحت سيارته المهشمة المطفأة التي تحولت إلى فخ يحتجزه في قلب الوهدة" [٥٠] ، في هذا الفخ الحفرة / السيارة ، في هذا المكان وفي هذه اللحظات العصيبة ، ومع تمازج مشاعر الخوف والهلع في ليل الصحراء الموحش يتحد ألمه الجسدي مع رعب الموقف ذاته المحتدم في نفس (ضاوي بن سند) فيختلط الحاضر بالماضي ويتلاشى الزمن لينحصر في حفرة بصحراء موحشة بالقرب من أرض عدوه اللدود (بتَّال الغول) ، منازعه في (مثياء / الفتاة) ، و(ميثاء الخلوص / المكان = الديرة) " وبدت له جمجمته تزخر بالندوب والعلامات في كل مكان ، إنها تؤلمه وتمضه، تؤلمه كما لو أنها حدثت الآن . حتى أن ما جرى لرأسه من أحداث مؤثرة في الماضي، راح يتلاشى الآن أمام إحساسه بطزاجة

العلامات وما تحمله من ألم واكتواء "[٥١]، وأمام تزاحم ذكريات الماضي وأحداثه في نفس (ضاوي بن سند) يتنبه إلى لحظته الراهنة في ليل الصحراء الموحش ، عالقاً في حفرة ، محتجزاً تحت سيارته مشلول الإرادة ، فضعفه قد بلغ حدًّا جعله غير قادر على تناول (شماغه / قشة يتعلق بها) وعدوه على بعد خطوات منه، " وفي اللحظة التي لا مفر من الاعتراف بسطوتها على حياته ، يدرك جيداً أن رأسه الحليق المثلوج بحاجة ماسة إلى شماغه . إن أي ضبع فارغ البطن في هذه الصحراء ، ما من شئ أشهى وأسهل عنده من التعرُّف على رأسه وغرس أنيابه فيه ، ما دام أنه بهذا القدر من الضعف والهشاشة ... الضبع وبتال الغول كلاهما يطلب رأسه ! والمطر ... "[٥٢].

سطوة المكان / الصحراء ووحشته وعنفه، وتشويه معالمه والاعتداء على براءته أبعاد ركزت عليها رواية (أو على مرمى صحراء في الخلف)، وهي أبعاد لا تقف عند حدودها الظاهرة السطحية ، بل إنها تُلمح إلى مفاهيم جوهرية عديدة ؛ كالتاريخ ، والطبيعة ، والمعرفة ، والحرية ، وهي مفاهيم تكشف عنها مجموعة من الرموز والدلالات التي عمد الراوي إلى بثها في نص الرواية ، بهدف بيان عمق العلاقة الجدلية بين الإرادة الإنسانية وبين المكان الذي تتعاطاه وتتعايش معه، فالحفرة التي سقط في عمقها بطل الرواية (ضاوي بن سند) ، ولم يخبرنا الراوي هل خرج منها أم لا ؟ ، وهذه (الحفرة / الفخ) لا تختلف عن الحفرة التي زلت فيها قدم (ميثاء / الفتاة) لتفقد عذريتها ، " ولكن عندما قفزت إلى قلب حفرة ، وعبرت مسافة قامة رجل قبل أن ترتطم بتراب الهاوية الصامت ، تغير الأثر واضطرب، فقدت ميثاء عذريتها في قلب الحفرة "[٥٣]، وهي أيضاً شبيهة (بالمغارة / التي نُهبت كنوزها وهُربت خارج البلاد) [٥٤]، كما أنها ليست بعيدة عن (المدينة / السياج) التي لم يتعايش معها (ضاوي بن

سند) منذ كان يزروها طفلا عند خالته المقيمة فيها ، وفي الطرف الآخر هناك (آلة الحفر) التي جلبها (بتَّال الغول) مستغلاً أهالي (ميثاء الخلوص / الديرة) ليخرج لهم الماء ، فهي آلة تشويه تماثل عضو الذكورة (لبتَّال الغول) الذي سبق وأن تعرض لحادث أدى إلى تلفه " وقيل إن ضاوي بن سند كان أيضاً طرفا فيه"[٥٥] ، فـ(بتَّال الغول) بعضوه الذكري التالف قد أُتهم بحادثة فقد (ميثاء / الفتاة) لعذريتها ، ومعدات الحفر التي جلبها إلى (ميثاء الخلوص / الديرة) ساهمت في تشويه أديمها ، يضاف إلى ذلك تلك الحفر التي صنعتها بعض الشركات ، " بيد أنه مثلما كان على الصحراء أن تتطامن للماء ليعيش ما في كنفها من كائنات حية ، كان عليها من أجل أن تبقى في العين واسعة ومرهوبة ، أن تتطامن للحفر والانهيارات الفجائية التي تحدثها الطبيعة أو تحدثها آلات الحفر والجرافات ... شركات من جنسيات متعددة فتحت ختم الأرض ، فتدفقت الحفر من كل حدب وصوب "[٥٦] .

وبعد فإن الصحراء تظل بالنسبة للعربي مكاناً ممتدًّا في تاريخه البعيد ، وممتدًّا أمام ناظريه في الحاضر ، لذا فهو يرتبط بالصحراء أكثر من ارتباطه بأي مكان آخر .

ج- البحر:

تشير الأساطير في الشرق الأدنى إلى أن عنصر الماء - والبحر أحد مظاهره - هو مكون رئيس للعالم ، ويرتبط بشكل خاص بالعالم السفلي ، وقد سادت منذ فجر البشرية نظرة الرهبة والمواقف الغامضة تجاه البحر بوصفه أحد المهددات الدائمة للأرض[٥٧] . وعلاقة الإنسان بالبحر علاقة تتخللها مغامرات وتحديات في مواجهة طبيعته القاسية ، مد وجزر ، إقدام وإحجام ، خوف من المجهول ومما يخبئه في أعماقه من مفاجآت ، " فلا أحد من الناس أكبر

من البحر ولا أقوى منه . فهكـذا هـو البحـر إذا غضـب لا يـرحـم "[٥٨]. وفي الجانب الآخر هناك عشق الماء والمغامرة بين شطآنه وعلى تكسرات أمواجه ، وتسريح الفكر في فضائه الممتد بلا نهاية ، وهناك الإبداع والخيال ، ولا يخلو بعد ذلك من الحياة بوصفه أحد مصادر الرزق والعيش .

وربما كان البحر بحكم طبيعته الخاصة وانفتاحه اللانهائي لمدى الرؤية – كالصحراء – من أكثر الأمكنة التي تنطوي على كثير من الجماليات :كالجلال ، والشموخ ، والمهابة والعنفوان ، وسحر الغموض ، وعامل الجذب الذي يثير الخيال الإنساني إلى أبعد مدى .

ولأهل الخليج العربي مع البحر حكايات طويلة فيها ألم وعذاب ، فيها شقاء وبؤس ، فيها فرح وترح ، فيها أمل وخيبة ، فيها تفاؤل وقنوط ، ويكاد يكون تاريخ الخليج هو تاريخ البحر . وقد ظهر أثر البحر وارتباطه بوجدان الإنسان الخليجي بشكل جلي على مستوى الفرد والأسرة والعلاقات الإنسانية ، فانعكس كل ذلك في أدبياتهم ، وأشعارهم ، وفي خيالهم الشعبي ، فأنتجوا حكاياتهم وقصصهم في ليالي السمر وهم يسترجعون مغامراتهم معه في سبيل البحث عن الرزق في لجج أعماقه ، وصراعهم الدائم مع تقلباته وأهواله ، "وكثيرا ما يتطرقون في أحاديثهم عن البحر ومتاعبه وكيف يلاقي إخوانهم البحارة من المتاعب والجهد الكبير في جمع المحار واستخراج اللؤلؤ والسفر به إلى ميناء بور سودان "[٥٩]، فأصبح البحر موضوعاً رئيسيًّا في قصصهم وأشعارهم حتى كادت حكاياتهم مع البحر تقترب من الخيالات والأوهام والأساطير والخرافات[٦٠].

ولم يكن البحر مصدر رزق الإنسان الخليجي فقط ، بل شكّل منهجاً حياتيًّا متكاملاً ، فكان من الطبيعي أن يفرز هذا النهج كمًّا هائلاً من موارد المأثور

الشعبي التي شكلت في مجملها عنوان الهوية ، ووثقت نمط الحياة الاجتماعية السائدة ، وحددت شكل الثقافة المعبرة عن الذات .

وقد طرأت تحولات كبرى على هذه العلاقة أو الجدلية بين البحر وإنسان الخليج بعد اكتشاف النفط وتدفق الذهب الأسود من أعماق المكان / البحر والصحراء ، فتغيرت ملامح البيئة وأساليب العيش وطرق التفكير ، فأخذت علاقة الإنسان الخليجي مع المكان / البحر في التبدل الواضح على أكثر من مستوى ، غنى وترف بعد فقر وحاجة، راحة واطمئنان بعد آلام وشقاء . ولم يقتصر هذا التحول على جوانب الحياة المادية من طرق ومبان وملامح عامة للأمكنة ، بل تجاوز ذلك كله إلى طرق التفكير ، وتغير المفاهيم والنظرات تجاه الحياة كلها ، وربما كان التحول في اتجاهات مضادة ، إلا أن العلاقة مع البحر ظلت قائمة بشكل أو بآخر ، وإن تغيرت أساليب وطرق التعامل معه بحكم ثبوت / المكان وعدم انتقاله على مستوى وجوده الجغرافي [٦١] .

على أن شعوب الخليج تفاوتت في تفاعلها مع البحر وتأثرها به على جميع المستويات بحسب موقعها الجغرافي قرباً وبعداً منه ؛ فعلى حين نجد بعض شعوب الخليج (الكويت والبحرين والإمارات) أكثر تفاعلاً مع البحر ، وكان أكثر وأشد تأثيراً في أنماط حياتها ، نجد (المملكة العربية السعودية) على الرغم من أن البحر يحيط بها شرقاً وغرباً ، إلا أن تأثيره في طبيعة شعبها كان قليلاً ، كما أن شعب المملكة العربية السعودية لم يتفاعل مع البحر بنفس القدر الذي تم مع غيرها من شعوب المنطقة ، ومن ثمَّ فقد ترتب على غياب التفاعل في الطبيعة والواقع غياب آخر على مستوى الأدب ، ولكنه غياب طبيعي، إذ كان الأدب تصويراً لمدى تفاعل الإنسان مع حياته وواقعه ومجتمعه ، ونتيجة لذلك كله كان حضور البحر في الرواية السعودية حضوراً باهتاً هامشيًّا يؤدي وظيفة سطحية

ثم لا يلبث أن يختفي [٦٢] : "هناك على شاطئ البحر تكثر الأجساد التي اصطبغت بلسان الشمس تجعلها خليطاً من البياض والحنطي ...هجمات البحر المتدافعة الأمواج وكأنما يروم أن يخطف حسناء من بينهن حتى تشاطره السهر لحين الصباح ... " [٦٣] ، أو يأتي وصفاً طوبوغرافيًّا لا يخدم الحدث ولا يتفاعل مع الشخصيات :" كنت أسير في تلك الأزقة الذابلة وأرى أمواج البحر المتكاسلة تمد ألسنتها للشاطئ دون أن تلامس أجساداً طفت على سطح بحرها كأشجار الرين الباهتة " [٦٤] ، أو قد يأتي معلماً مكانيًّا لمدينة محددة : "وصلنا جدة مدينة شابة تنام في أحضان البحر وفي الصباح تفيق وتجري في مناكبها الحياة " [٦٥] .

هكذا كان حضور البحر في بعض المنجز الروائي السعودي ، قلما يأتي بوصفه " مكاناً روائيًّا مهمًّا ومؤثراً وبيئة بحرية معيشة لها شخصياتها المنتمية إليها وحرفتها المعبرة عنها، وصراعاتها الخاصة " [٦٦]، كما رأيناه في كثير من الروايات من أمثال (عمال البحر) لفيكتور هوجو ، و(العجوز والبحر) لآرنست همنغواي، و(شارع السردين المعلب) لجون شتاينبك ، وفي معظم أعمال (حنا مينه) كـ (الشراع والعاصفة) ، و(حكاية بحار) ، و(الإسكندرية) لإدوار الخراط .

بل إن البحر لم يسجل في بعض المنجز الروائي السعودي حضوراً فنيًّا مؤثراً في بنية الحدث ومسار السرد وتفاعل الشخصيات ، حتى في تلك الروايات التي اتخذت من مفردة البحر ومشتقاتها عنواناً لها ؛ كرواية (حارة البحارة) لعبد الكريم الخطيب التي ورد فيها البحر بشكل ثانوي غائم ، وبطريقة مسطَّحة مباشرة تخلو من الفاعلية ، ولا تقدم أدنى دلالة؛ فقد كان حضوره في هذه الرواية لا يتجاوز جغرافية المكان في صمتها وسكونها .

والأمر لا يختلف كثيراً أيضاً في رواية (جراح البحر) لمحمد عبده يماني التي حاولت تقديم بيئة الصيادين وطرق عيشهم ، إلا أن الرواية ليس فيها من بيئة البحر وعوالمه الغنية غير الاسم ؛ فلم ترصد الرواية جوانب من الحياة المرتبطة بالمكان ، ومدى تأثر الشخصيات به وما تمارسه من عادات وتقاليد ، وما تشعر به الشخصية تجاه المكان من هموم وأحلام وهواجس ، كما أن الرواية لم تهتم بمفردات المكان / البحر ، ولم تولِ عناية بطرق تركيبه البنائي بأسلوب فني (٦٧) .

٢- الألفة والغربة :

هناك علاقة جدلية بين الألفة والغربة ، كما أنهما حقلان دلاليان لا يلتقيان ؛ فالألفة تستدعي الملازمة والمعايشة الحميمة بين الإنسان والمكان ، كما تتطلب الاستقرار ليس بمعناه اللغوي فحسب ، بل بمعناه النفسي والاجتماعي ؛ لتتولد قيم الأمن والطمأنينة والسكينة في مقابل الحذر والتوجس والغربة والخوف ، وهي قيم تتكاثر في الأمكنة المؤقتة الغريبة .

وربما كان البيت والقرية خير ممثل لقيم الألفة ويوفر أسباب الأمن ؛ بوصف الأول موطن الطفولة ، فالبيت بالنسبة للإنسان بمثابة حضن دافئ ، و " كون حقيقي بكل ما للكلمة من معنى " (٦٨) ، كما أنه "صورة الحميمية المريحة "(٦٩) ، وكذلك هو حال القرية؛ إذ تتوافر على مجموعة من الدلالات الموحية ؛ فهي مصدر القيم الأصيلة تحافظ عليها وتحوطها بالعناية ، وهي الجذور العميقة بين الإنسان والأرض ، وهي منبع الجمال الفطري الدائم الذي يتجاوب مع الطبيعة وحركتها ، وليست الجمال المؤقت المزيف والقيم الصناعية التي تسعى المدينة إلى ترسيخها ، حتى قال أحد علماء الاجتماع إن " الريف هو في الآن نفسه واقع ماديٌّ وجملة من التصورات ؛ فهو الذي يجسِّم تصوراتنا للطبيعة والكينونة، وهو الذي يختزن القيم المرتبطة بمعاني البدءِ " (٧٠) .

أ- المدينة :

شاع في كتابات بعض الدارسين قول مفاده إن الرواية هي ابنـة المدينـة [٧١]، حتى قال بعضهم : " بل إن المدينة هي في الأسـاس المكـان الـذي كـان متطلبـاً لانبثاق الرواية كفن أدبي"[٧٢]، وقال آخر : " فالفن الروائـي ابتـدع ليعـبر عـن المدينـة وليس الريف أو القرية"[٧٣]، فالمدينة هي " صانعة الروايـة والمسـتهلك الأساسي لها " [٧٤]. وهذه الآراء والأقوال على الرغم من شيوعها وصحة بعض جوانبها فإنه لا يمكن التسليم بها على إطلاقها ؛ ذلـك أن كثـيراً مـن الروايـات العالمية الماثلة في أذهان القراء إنما كانت نابعة من الأرياف والقرى ، وربـما كـان مصدر الربط بين المدينة والرواية ، هو أن الرواية فن يعتمد على القـراءة ، ومـع ذلك فإن بدايات الروايـة المبكـرة انطلقـت في عصــر الرومانسـية مـن الريـف والقرية، ثم أخذ شكلها الفني يتطور ويزدهر مع مجيء الواقعية التي تجلت أبرز صورها في حياة الطبقة الوسطى [٧٥]، وهي طبقة تتخذ - غالباً - فضـاء المدينـة مكاناً لسكناها بوصـف الأخـير فضـاءً ثريًّـا متنوعـاً يزخـر بشـتى التناقضـات والفوارق والصراعات ، فعثرت فيه الرواية على ضالتها المنشودة بوصفه مناخها الأمثل، ومسرحها الأوسع لرصد تجلياته وتداخلاته على جميع المستويات .

ومن الملاحظ في هذا السياق أن فضاء المدينة في بعض المنجز الروائي العـربي تأتي الكتابة عنه قبل اكتمال التجربة ونضجها ، فتغدو كتابة مفترضة حالمة تبتعـد فيها الصورة عـن الواقع ، فيكون الحديث عن فضاء المدينة غائماً متخيلاً تتشـابه فيه الحدود والأطر والمعالم ، فتغيب الخصوصية ، وتصبح كل المدن متماثلة ؛ لأن عملية رصد الفضاء تتم من الخارج فتكتفي بالظاهر لا تتجاوزه إلى العمق [٧٦] ؛ ولأن المدينة - أي مدينة - مغلقة لا تمنح خفاياها بسـهولة لأي وافـد أو زائـر ، "المدن كالنساء ، لا تكشف سرها في أول لقاء "[٧٧] .

وكلما تمكن الروائي من أدواته الفنية استطاع تفعيل المكان الروائي بعلاقاته البنائية العميقة من جهة ، وعلاقته مع الإنسان الذي يشغله ويعيه من جهة أخرى ، وإلا فإن حضور المكان / المدينة سيظل في إطار المطلق أو المفترض بعيداً عن التجربة المعيشة وتمثلها الحقيقي .

وحين نستعرض بعض المنجز الروائي السعودي - وهو جزء لا يتجزأ من المنجز الروائي العربي وإن اختلفت الرؤى وطرق التناول بحسب اختلاف البيئات وعمق التجارب - إلا أننا لا نجد اختلافاً كبيراً في كثافة حضور المدينة في النصوص الروائية السعودية ، ولكنه حضور متفاوت يتراوح بين الحضور الهامشي الذي يكتفي بذكر اسم المدينة ، بوصفها مكاناً تجري فيه الأحداث دون تحديد معالمه الطبوغرافية ، أو وصفه وصفاً يعين على تصور ملامحه ، أو الكشف عن خصوصيته ، أو بيان تجلياته وجمالياته ، فضلاً عن تفاعل الشخصيات معه وتأثرها به ، وأحياناً يكون اسم المدينة غير محدد ، وإنما يمكن الاستدلال عليه ببعض المعالم المكانية التي قد يوردها الراوي في أثناء السرد ، أو من خلال بعض الإشارات اللغوية التي ليس فيها شيء من الخصوصية ، فهي قد تنطبق على أكثر مدن المنطقة ، وربما جاء اسم المدينة عنواناً للرواية دون أن يُحْدث أثراً فاعلاً في بنية السرد، وأحياناً أخرى تكون المدينة بلا اسم وبلا معالم ولا تملك مرجعية واقعية ، والأمثلة على هذا النوع من الحضور الهامشي كثيرة جداً (٧٨) ، فهي أعمال روائية تدور أحداثها في مدن متعددة في إطار البيئة المحلية أو خارجها، فلا تذكر فيها غير أسمائها ، فهي مجرد أسماء مدن لا توصف معالمها الطبوغرافية أو بيئتها الاجتماعية ، بل تحضر بشكل عابر لسد فراغات ضمن مسار السرد الروائي ، فلا تعكس الرؤية الفنية للمكان ، ولا تكشف تفاعل الشخصيات معه تأثراً وتأثيراً ، ومن هنا كان حضورها هامشيًّا لا يقدم ولا يؤخر ، وبالتالي

سوف تتجاوز الدراسة هذا النوع من الحضور إلى النوع الآخر الذي سجلت فيه المدينة حضوراً مغايراً بوصفها عنصراً فاعلاً يتقاطع مع عناصر السرد الأخرى، وقد حاولت فيه الرواية التعامل مع المكان / المدينة بطرق الترميز، أو الإيحاء المؤثر بدلالاته المتعددة.

ظلت المدينة وما تزال تمثل مركز الثقل والكثافة السكانية، فشكلت بذلك بيئتها الخاصة، ومجتمعها شديد التعقيد والتناقض، وأجناسها البشرية بملامحهم المشتركة والمتباينة، وبالرغم من ذلك فقد استقطبت المدينة جهد الإنسان واستدرجته، فرأى فيها البعض بؤرة المفاتن، ومنطلق الشرور الآسرة، ومصدر الغواية التي يصعب مقاومتها [٧٩]، وتباينت مواقف الناس منها من حيث الإعجاب والود والأنس والعداوة والقسوة والعنف والضيق والضجر، وشكا بعض آخر من الغربة والضياع والاستلاب في المدينة حين أجبرته ظروف العيش النزوح إليها، ونعى آخرون تفكك العلاقات الإنسانية وشيوع النزعة الفردية، وفقد الطمأنينة النفسية. وقد ظهرت هذه المواقف المتباينة نتيجة طبيعية لتطور "المدينة في القرن العشرين بشكل حاد صعب معه تكيف النازحين إليها "[٨٠]، لا سيما الأدباء بحسهم المرهف، فأخذوا ينطلقون من مفهوم حضاري في تصور جديد للحياة والمجتمع والإنسان" بفعل من الثورة العالمية في مستوياتها الاجتماعية والفكرية والتكنولوجية "[٨١]، فظهرت مواقفهم من المدينة مترجمة في صفحات نتاجهم الفكري والأدبي.

ولم يكن الروائيون السعوديون بعيدين عن كل هذه التطورات في رؤاهم وأفكارهم، فجاءت مواقفهم ونظراتهم تجاه المدينة قريبة جدًّا من الموقف العام الذي اتخذه معظم كتاب الرواية في العالم الغربي والعربي، وهو الموقف الذي لا يكاد يخرج عن مشاعر الكره والمعاداة والإدانة. وقد تجلى هذا المنظور في

استحضارهم صورة المدينة في كتاباتهم ، وهو منظور - بلا شك - تحكمه تجاربهم الذاتية ومواقفهم الخاصة .

على أن هذه المواقف أيضاً ليست دائمة بل متغيرة بحسب الحالة النفسية وطبيعة المدينة ذاتها والظرف التاريخي ، فالروائي الذي وصف مدينة جيزان بقوله :" ارتحلت لجيزان ووقفت عليها ، كانت مدينة نصفها ميت ، والنصف الآخر هرب . وساحت بشوارعها بواق من قامات هزيلة جلست تصفف أحزانها ، وتقلب سيرة جثثها التي عبثت بأجسادها القنابل " [٨٢]، هو ذاته الروائي الذي وصف ذات المدينة بقوله : " من هناك تظهر مدينة جازان تستسلم لخدرها والبحر يؤرجح بيوتها الواقفة على الشط بينما أشرعة قواربه تخفق كقلبٍ رنا لعشيقة طال بها الهجر فتغنى بموال جارح تناثرت لوعته وفضحته عيون الصَّب"[٨٣] .

فارق كبير بين صورة بشعة دامية حزينة رسمها الروائي لمدينة جيزان في موقف أملته حالة نفسية وظرف تاريخي ألمّ بمدينة البطل بعد أن عاد إلى مدينته فوجد الدمار والخراب قد حلَّ بها من أثر الحرب التي قضت على كل مظاهر الجمال ، فجاء موقفه السابق انعكاساً طبيعيًّا لوصف خراب ودمار ترك ظلاله القاسية على حالته النفسية ، وحين تغيرت التجربة الذاتية ، وتبدلت الحالة النفسية رسم صورة مغايرة توحي بالحياة والحيوية والجمال والشوق والهيام .

وقد يستخدم الروائي الإيحاء لترجمة موقفه ورؤيته تجاه المدينة ، معبراً عن تناقضاتها الفجة بأسئلة حائرة كحيرة الناس في هذه المدينة ، فيأتي الحديث على لسان إحدى شخصياته محمَّلاً بالرموز والدلالات التي تتجاوز الظاهر لكشف الطبقات الخفية : " لا أحد يسأل عن شيء ، في هذه الرياض .

تعوَّدوا في هذه المدينة على رتابتها ولا مبالاتها وصمتها الضاج وأن الجدران لها آذان ..

صمت عميق يوحِّد كل شيء ..

يقابله ضجيج الشوارع والبيوت ، ضجيج فج لا معنى له ، في مدينة لا تعرف هل هي متدينة أو منحلة ، مدينة لكن الذي في قلبها ليس على لسانها ، مدينة تنام على ركام هائل من الكلام الذي لم يُقَل حتى الآن، مدينة كاتمة صوت، مثل (قدر) مكتومة ، الرائحة تغلي منذ زمن في داخلها ، الرائحة تريد أن تفوح ، والناس ربما تعرف أن رائحة ما سوف تفوح في أجواء المدينة ، وبنشر المستور ، بعد أن راكموا الكلام وناموا فوقه .

هل أحب هذه الرياض أم أكرهها ؟! "[(٨٤)] .

ومن الطبيعي أن ندرك أن مثل هذه المواقف ليست موجهة للمدن بوصفها معالم معمارية كشوارع وبنايات ، وإنما هي بالدرجة الأولى تتجه إلى طبيعة الحياة وسلوك الناس وأخلاقهم وطرق تفكيرهم ؛ فقد ترتبط المدينة بموقف أو ذكرى مؤلمة بمخيلة الشخصية أو الروائي ، فيلجأ إلى تصوير تخييلي موازٍ للواقع تصبح فيه المدينة - أي مدينة - هي ذلك الموقف كلما مرَّ ذكرها [(٨٥)] .

وحين يتضخم إحساس إحدى الشخصيات بقبح المدينة وبشاعتها ، ويتأزم في نفسه شعور الرفض والنقمة ويصل حدًّا لا يطاق ، فإنه يحاول نقل هذا الموقف إلى الغير مستخدماً طريقة الحكيم الناصح من خلال رسم صور منفرة تعكس إحساسه ببشاعة المكان " المدينة تعلمك القذارة ، أريد أن أبعدك عن مثل هذا الطريق ، فالبشر في المدينة أفاعٍ ، عليك أن تتعلم كيف تعيش معهم وأنت آمن من لدغهم المميت "[(٨٦)] .

والشعور بالغربة في المدينة والضياع النفسي واستلاب الكرامة شعور عانت منه بعض الشخصيات في الرواية السعودية التي أجبرتها ظروف الحياة على ترك بيئاتها التي نشأت فيها والانتقال إلى المدينة . وربما تطور شعور الاغتراب في المدينة إلى ما يمكن تسميته العجز عن التواصل والإخفاق ومن ثمَّ الهروب والانسحاب [٨٧]، وربما كان مصدر شعور الغربة هذا نابعاً من اختلاف أسلوبين للعيش يتبعه تغير وصراع بين القيم الإنسانية بفعل البيئة المدنية الأكثر عمقاً وتركيباً [٨٨]، وهو ما حدث تماماً للبطل (طراد) في رواية (فخاخ الرائحة) القادم من الصحراء التي أحبها وآوته وأحبته ، ولكن المدينة خذلته وأهانته ، فقد دخلها " دون أن يعرف أسرارها ومكائدها ، دون أن يرى عدواً واضحاً ومحدداً ... عمل عاملاً وبنَّاءً في قصور المربع ، ثم حقر نفسه وهو يعمل جنباً إلى جنب مع رعاع المدينة " [٨٩] ، فقرر الهرب إلى المجهول بعد أن تساوت في نظره كل المدن فوجد أنها " لا تختلف عن أي شيء عرفه في حياته ، إنما مدن متشابهة ومتكررة " [٩٠]، وبعد أن ألقى نظرة فاحصة على أسماء المدن في اللوحة الإلكترونية في صالة السفر ، اختار أول مدينة في رأس القائمة وخاطب نفسه بضيق وضجر " سأذهب إلى عرعر ، أكيد أنها لا تختلف عن جهنم كثيراً" [٩١]، وبأسلوب ساخر تفوح منه رائحة المرارة والسخط على المكان ، يكمل حديثه لنفسه " أميز ما فيها أنها في طرف جهنم ، خطوة واحدة وأكون في عالم آخر ، أنا لا أبحث عن الجنة ولا عن فردوس أو نعيم ، أريد فقط مكاناً يحترمني ، لا يذلني ولا يعاملني كالكلاب" [٩٢] .

وربما وصل الوعي بوضعية المدينة بالنسبة لغيرها من الأماكن كالصحراء مثلاً حدًّا يتضخم معه إحساس الوحشة والرعب ، فتغدو المدينة بمثابة السياج المتعالي والسد المنيع ، وهو الإحساس الذي استشعره ذلك البدوي القادم من

الصحراء بأفقها الممتد بلا حدود (ضاوي بن سند) بطل رواية (أو على مرمى صحراء في الخلف) ، فقد كان يزور المدينة صغيراً عند خالته المقيمة فيها ، ثم قدمها مرة أخرى لإكمال دراسته الجامعية ، ولكنه على الرغم من تلك الفترة التي قضاها في المدينة بشوارعها المحدبة المسدودة " بعمارات شاهقة ، لا ينفذ منها ضوء الصباح، ولا يطل من نوافذها إنسان " (٩٣) ،لم يستطع التكيف مع نمط العيش فيها ، ولم يجد فيها غير " الإحساس بالعجز والشعور بالظلم والاضطهاد" (٩٤)، بل يبلغ به الرعب والرهبة من سياج المدينة إلى أن يتماهى مع منظر الأسد الذي زاره في حديقة الحيوان ؛ "ليرى على الطبيعة كيف يزأر ملك الغابة " (٩٥)، ولكنه يصاب بخيبة الأمل فالأسود "حالما تشحن في الأقفاص تفقد قدرتها الحقيقية على التعبير عن الغضب الذي تهز به الغابة. وهو منذ اليوم الأول من حياته ، لم ير أسداً حرًّا يسرح ويمرح في الطرقات ، كي ينظر كيف يزأر ؟. رأى الكثير من الحمير في الحظائر ، وفي الشوارع ، والكثير من الكلاب في المدن ، وفي الضواحي ، لكنه أبداً لم ير ملك الغاب يزأر على الطبيعة "(٩٦).

ولأن (ضاوي بن سند) فقد الصحراء برحابتها وانفتاحها حيث الحرية والانطلاق ، فقد اكتشف حجم الفجوة المهول والتناقض الحاد بين المكانين : الصحراء / المدينة ، فأخذ يتمثل تجربته في المدينة بصورة تلك الأرنب التي شلَّ الرعب حركتها فلم تقو على الهرب من الأسد ، ورأى نفسه أيضاً في الأسد الذي قُلمت مخالبه واستسلم للتدجين ، وفقد قدراً كبيراً من صوته ، ورأى نفسه محتجزاً في المدينة ، وهي تماثل تلك (الحفرة / الفخ) التي سقط فيها في إحدى زياراته إلى (ميثاء الخلوص / ديرته) ، كما أنه لا يريد أن يكرر صورة عمه الذي " أقام عشرين عاماً في العاصمة متنقلاً من حي إلى حي ومن مهنة إلى مهنة ، لكنه ما أن بلغ الأربعين حتى أيقن أن حياته تتبدد في مختلف المهن والأماكن



بدون طائل " (٩٧)؛ لأن المدينة كانت " تسقيه يوماً بعد يوم من حجارتها مياه الهوامش ، وحياة الأيام النافلة " (٩٨)، وهذا ما كان يخشاه (ضاوي ابن سند)، لذا نراه يعيش رعب السياج والتلف الذي ينتظره، فهو لا يريد لمصيره أن يكون كخالته المحتجزة في بيتها الشعبي بالمدينة تتوقع الموت على يد لص يقتحم بيتها ويغرس آلة حادة في قلبها ، أو خوفها الدائم من سرقة "صك المنزل للاستيلاء عليه بصك جديد " (٩٩)، فهو لا يرغب أيًّا من هذه التجارب التي صوَّرها له الرعب والرهبة من المدينة بسياجها المتعالي ، " ذلك السياج المبني من قضبان الفولاذ وكتل الخرسانة ، الواسع كظهيرة في السماء"(١٠٠).

وفي مقابل هذه المواقف المعادية للمدينة الناقمة على أسلوب الحياة فيها ، هناك طائفة من الروائيين وقفت من بيئة المدينة موقفاً فيه الكثير من الاعتدال ، ونلمح مثل هذه المواقف في تلك الروايات التي نشأ أبطالها وشخصياتها في المدن منذ طفولتهم ولم ينزحوا إليها من أماكن أخرى ، فكانت هذه المدن فضاء رحباً لأحداث حياتهم بكل متغيراتها وتحولاتها الحضارية ، فأحبوها بكل تناقضاتها ، وتكيفوا مع أسلوب العيش فيها ، وصوروا بيئتها الاجتماعية بعاداتها وتقاليدها، ورصدوا معالمها المكانية ، فمدينة مكة المكرمة مثلاً كان لها حضور مميز في عدد من الروايات السعودية ، وقد كان حضوراً فاعلاً بوصفها مكاناً روائيًّا يتبادل التأثير مع عناصر السرد الأخرى تجسيداً وتشخيصاً لأبعاده المختلفة ، ومنحه بعض الخصوصية ، كما يسهم هو بدوره في كشف وتحديد جوانب الشخصيات التي تتماس معه ليس على المستوى الظاهري فحسب ، بل في تشكيل وصياغة منظومة القيم لديها تمهيداً لتأدية وظائفه الدلالية المتعددة .

ونرى هذا النوع من الحضور في رواية (سقيفة الصفا)؛ إذ ينتظم المكان / مكة المكرمة مساحات واسعة من الرواية ، تطالعك في كل صفحة من

صفحاتها، تقدمه الرواية مشاركاً حقيقيًّا للشخصيات في أفعالهم وتحركاتهم، شاهداً على أفراحهم وأتراحهم، فتظهر مكة المكرمة بشوارعها وأحيائها ومبانيها وحرمها وعاداتها وتقاليدها :" وكم مرة تسللت إلى (ضلع خندمة) ذلك الجبل الرابض في نهاية شارع (السد) والموجود دائما هناك .. نعم كم تسللت إلى ذلك الضلع مشاهداً بعض ما يدور بين فتيان الحي من لعب الزمار، أو مجرد (القشاع) بالعصي أو المبارزة أحياناً ..[١٠١] كانت صلاة الفجر في المسجد الحرام أو (الحرم) كما يسميه أهل مكة – وخاصة صلاة (السجدة) – فجر يوم الجمعة تمثل محفلاً روحيًّا هائلاً بالنسبة لي ولكثيرين ممن عاشوا تلك الفترة ...[١٠٢] على تلك الدكة التي أصبحت أتمسح فيها كلما وجدت وقتاً لذلك .. كانت تروي قصص (الأسياد) الذين امتلكوا هؤلاء العبيد ذات يوم ... ، وقد شمل ذلك الحرمان أيضاً الامتناع عن مشاهدة المعارك الضارية التي كانت تنشب بين فتيان حينا .. وحي (المسفلة) الملاصق له، والتي كانت ساحتها منطقة المسيال مما يلي المارستان ... "[١٠٣].

وإذا كانت المدينة هي المكان بمحتوياته وتفاصيله ومعالمه، فإن الإنسان وما يمارسه في المدينة من أنماط العيش وأساليب الحياة هو أهم ما فيها؛ لذا فقد سعت بعض الروايات السعودية إلى محاولة رصد بعض التغيرات والتحولات الاجتماعية التي طرأت على المدينة في مرحلة الطفرة الاقتصادية، تلك التحولات التي لم تتوقف عند ملامح ومظاهر المكان / المدينة الطبوغرافية، بل تجاوزتها إلى تبدل بعض العادات والتقاليد واهتزاز بعض القيم الإنسانية والمفاهيم الحياتية، بما يوحي بدخول المدينة السعودية بأبعادها المختلفة عالماً جديداً غير مألوف يزخر بالمتناقضات والمفارقات الاجتماعية والصراعات النفسية : " كان (محيسن) قد عاصر هذه النقلة وصال فيها وجال ... ينظر

بإعجاب ودهشة إلى هذه المدينة العظيمة التي يزداد اتساعها يوماً بعد يوم بالحركة التجارية النشيطة وبتدفق العمالة من كل الأمصار ؛ تعمل منذ الفجر في تنفيذ المشاريع وتشييد العمارات. بناء المدارس والجامعات ، إقامة الجسور ، رصف الشوارع ... "(١٠٤).

وحين يتصالح بطل الرواية (محيسن) مع المكان / المدينة ، فإنه يهيم بها حبًّا وشغفاً ، فيأخذ في وصفها بأجمل الصفات ، ويضفي عليها أجمل النعوت ؛ فهي مدينته التي نشأ في أحضانها ودرج في طرقاتها وعرف معالمها ، ألِف طبيعتها وطقسها ، أحب طيبة الناس فيها بقلوبهم الصافية ، وشمائلهم النبيلة : " الرياض عاشقة الصحراء تفتح ذراعيها لكل الاتجاهات .. إنها صفحة ناصعة قلبها أبيض مثل الحليب .. طفلة بريئة .. نبتة برية .. عذراء .. حنونة نابضة .. عرفوها بالكرم فاستقبلتهم بالرياحين .. البسمة تلوح مع الندى .. مع إطلالة الفجر، مع شقشقة العصافير . تأخذ زينتها منذ الشروق فتبسط شوارعها النظيفة وتغسل أشجارها الباسقة ، وتتضوع ميادينها برائحة الخزامى . تزرع أطفالها السمر مع الصباح الباكر في الحافلات فيمضون مرددين نشيد الحياة وقلوبهم تخفق بالحب والبراءة " (١٠٥).

وقد أوجدت تلك النقلة الحضارية بجميع مستوياتها الإيجابية التي مرَّت بالمدن السعودية إبان الطفرة الاقتصادية آثاراً سلبية في تركيبة مجتمع المدينة وعلاقات الناس فيما بينهم ، وربما كان التشتت وتمزق العلاقات الاجتماعية وطغيان النظرة المادية وإيقاع الزمن المتسارع من الملامح البارزة التي فرضت نفسها على أبطال الروايات السعودية : " اللهم اكفنا شر هذه النعمة ، تكدست الحقائب في المطارات .. وانزرعت مظاهر الترف .. صار المليون من الأرقام الدارجة .. الأصحاب تباعدوا .. رفاق الأمس تغيرت عناوينهم .. حتى

الشيوخ لم تعد تجمعهم تلك الخلوات البريئة في الظل ليسترجعوا ذكريات الماضي ... يستدير رأسك حين تجد وقتاً للتطواف في المدينة ؛ فهي ورشة بحق .. البناء والعمران في كل مكان .. الكل منشغل .. الكل يأسف لضيق الوقت .. الكل مندفع نحو التجارة .. حتى نسي بعضهم في حمى هذه القفزة المجنونة أن له أسرة وأبناء " (١٠٦) .

تلك هي المدينة كما ظهرت من خلال رؤية شخصيات بعض الروايات السعودية ، وهي رؤية تراوحت بين النظرة الرافضة الناقمة وبين النظرة المعتدلة المتصالحة مع إيقاع الحياة في بيئة المدينة ، وقد نتج عن النظرة الأولى ما يمكن تسميته النزعة الوجدانية والحنين إلى الريف والقرية ، وهو ما ستعرضه الدراسة في المبحث الآتي .

ب – القرية :

لم تسجل القرية في أغلب المنجز الروائي السعودي حضوراً مكثفاً من حيث الكم ؛ إذ لم تحضر سوى في عدد قليل من الروايات مقارنة بكمية حضور المدينة، إلا أن حضور القرية على قلته جاء بشكل مؤثر فاعل مما رشحها لتشكل حيزاً مكانيًّا روائيًّا مهمًّا يتقاطع مع بقية عناصر السرد الأخرى ، ويسهم في بناء فضاء الرواية بكل محتوياته .

وقد تتحرر الرواية من شروط المكان ومطابقته للواقع وإن كان يمتلك مرجعية معروفة، لذا فقد جاءت كل القرى في بعض المنجز الروائي السعودي لا تحمل اسماً مطابقاً للواقع وإنما منحت مسميات تخييلية تلامس الواقع وتحيل إليه وتوهم به ، وربما جاءت في روايات أخرى عائمة بلا مسميات ، إلا أنه ليس من العسير تحديد تفاصيل مرجعيتها أو ما يماثلها من خلال بعض الإشارات اللغوية التي ترد في أثناء السرد سواء أكانت إشارات صريحة أم ضمنية (١٠٧) .

ولعل الإطلاق للمكان/ القرية وعدم منحه اسماً يطابق واقعه الفعلي في الرواية العربية إجمالاً وفي الرواية السعودية تحديداً يرجع لعاملين [١٠٨] : أحدهما اجتماعي كي لا تتطابق صورة المكان الفني بشخوصه وأحداثه ومعالمه مع صورته على أرض الواقع مما قد يجعل الرواية تتحول إلى "وثيقة اتهام" [١٠٩] يحاسب عليها الروائي . ويتضافر مع هذا العامل أيضاً عامل فني مؤداه أن العمل الأدبي في صورته النهائية ليس مجانسة ومماثلة حرفية للواقع ، بل هو سعي لمشابهته أو استلهامه وترجمة نبض الحياة فيه ، فالحقائق والأحداث والأمكنة التي يتضمنها الأدب إنما هي صور لفظية إيهامية مجازية تتضمن الرمز والإيحاء ، فهي صور " صنعتها اللغة لأغراض التخييل " [١١٠] .

وربما كان المكان / بيئة القرية عرضة للتحولات الاقتصادية والاجتماعية والنفسية أكثر حدة من بيئة المدينة ، كما أنها من جهة أخرى تعد " أنسب البيئات لرصد الثوابت " [١١١]؛ لذا فقد سعت بعض الروايات السعودية التي اتخذت من القرية مسرحاً لأحداثها وحركة لشخوصها إلى رصد ملامح تلك التحولات بكل متغيراتها ، إلا أن التحولات الاجتماعية بحكم صلتها المباشرة بالإنسان كانت أبرز الملامح التي ركزت عليها الرواية السعودية ، ويمكن تلمس هذه الظاهرة في مجمل أعمال عبد العزيز مشري ، وقد " تعامل مع موضوع التحولات من ناحيتين: ما قبل التحولات كما في (الحصون) ، و(صالحة) ، وقبل وأثناء التحولات كما في (الوسمية ، والغيوم ومنابت الشجر، وريح الكادي " [١١٢]، على أن الحس التوثيقي والمنحى الوصفي يبسطان ظلالهما على هذه الروايات، ولكننا من جانب آخر قد نعثر على مقاطع يبرز خلالها موقف الروائي من تلك التحولات وما أفرزته من ظواهر غيرت بعض ملامح الإنسان والمكان ، وطالت البنية الاجتماعية في قرية من قرى

جنوب المملكة العربية السعودية ؛ فقد اجتهدت مجمل روايات عبد العزيز مشري في تجسيد عادات المجتمع القروي وتقاليده وتكوينه النفسي وطرائق تفكيره ، كما أن الأرض وما يتعلق بها من أدوات زراعية وفلاحة ، وانتظار لمواسم المطر كانت همًّا من هموم أعماله وقضية مهمة من قضاياها : " وردت السيارة إلى القرية ، وجاءت بالحبوب ، وجاءت بالفواكه النادرة ، وجاءت بالملابس الجاهزة ، وجاءت بما لم يعهده الناس من قبل، فكانت النفس تشتهي الجديد ، وتتوق لكل حديث ، فالأشياء المبهرة والمريحة تحتاج للريالات ، والريالات لا تأتي إلا من منافذ غير مهيأة ، أسهل ما فيها بيع الثور والبقرة والغنم ، ثم ترك الأرض وإهمال العناية بها . وشغف ذوي الزنود الشابة بالأسفار. أما الشيوخ فلم يهن عليهم هذا ، وإن مات البعض فهو يموت بحسرات كبيرة " (١١٣) . كان هذا المقطع من رواية (الغيوم ومنابت الشجر)، وهو يمثل في أحد جوانبه رصداً لبداية التحولات وطلائع الجديد الوافد وموقف إنسان القرية منه ، كما يمثل من جانب آخر إرهاصاً لما سوف يحدثه هذا الوافد الجديد من تحولات كبرى في بيئة القرية وقيمها ونمط معيشة الإنسان فيها ، لتظهر في نفسه بوادر الصراع الخفي بين قيم جديدة مجهولة يتوجس منها خيفة أخذت تغزو فضاءه / قريته ، وبين قيم موروثة مألوفة لتبدأ أزمة الاغتراب والرفض بعد أن ظهرت آثار التحول على الإنسان والمكان ، وهي الدلالات التي سوف تعبر عنها رواية (ريح الكادي) بوعي أكثر تقدماً: " وكان الشايب (عطية) قد حلَّ عن وسطه الجنبية ، ولم يعد ينام في كيس النوم الذي يختفي فيه عن البراغيث ، وأصبح للبراغيث سم قاتل في صفائح مضغوطة الهواء ، بل إن البراغيث والبق والقمل ، وكذلك الفئران لم تعد ترى ، وتقول الجدة إنها اختفت مع اختفاء خير السماء والأرض " (١١٤)، فعبارة الجدة الأخيرة تشير إلى

توجس وخيفة من هذا الوافد الجديد الذي كان سبباً – على الأقل في نظرها – في انقطاع الماضي الجميل وتوقف الخير . ثم يكمل الراوي حديثه عن مؤشرات التحول التي بدأت تغير ملامح المكان / القرية : " وبدا الوادي للناظر مقفراً من الخضرة ، وبقيت أشجار الطلع والعرعر ، وأصبح اللوز والعنب والإجاص فقير الثمر ، ثم اختفى كل طيب الأرض ، من أشجار الصيف والشتاء "(١١٥) .

وبعبارة مشحونة بالدلالة والرمز يومئ الراوي إلى ما سوف يؤول إليه المكان / القرية : " وماتت حمارة الشايب ، ومرت السكين على رقبة بقرة الجدة على رضى منها"(١١٦) .

وأمام هذه التحولات الوافدة التي غيرت ملامح المكان وطبيعة الإنسان ، وبفعل الصيرورة الحتمية يبدأ الصراع النفسي بين أجيال الرواية ، فتبدو مواقفهم المتباينة فيكتفي الشايب (عطية) ، والجدة (رفعة) بموقف الرفض لهذا الوافد ، وإن كانت الجدة قد أبدت شيئاً من المرونة لقبول هذه التحولات " ومرت السكين على رقبة بقرة الجدة على رضى منها " (١١٧) ، فإنها في نهاية المطاف تتبنى موقف الجد إكراماً له ولطيب العشرة بينهما ، فلم يكن رفضها رفضاً مطلقاً، بل إنها ظلت تلح عليه بقبول الواقع كلما سنحت لها الفرصة " غير أن هذه الألفة المتفرقة ، لم تعن أن الشايب والجدة يفكران في الانتقال إلى البيت المبني من الإسمنت والحديد ، وإن كانت الجدة قابلة للين ؛ إلا أن الشايب الذي أبى إباءً قويًّا ، يسد عليها باب الموافقة (١١٨) ، ولم تشأ كسر طاعته ورمي ماضي حياتها في تخطي رغبته... (١١٩) . وبقي الشايب يحرق السجائر ، ويذرع الدار ، ويتحسس حيطانها الطينية ، وينادي : ... يا (حامد) ، يا (مريم) ، يا (مليحة)، ولا يجيبه أحد من هؤلاء ، إلا الجدة التي كانت ترد بصوت مجروح : يا مخلوق .. اذكر الله ، لو إنك خليتنا ننتقل مع عيالنا " (١٢٠) . ورغم كل

الضغوط التي جاءت بها رياح التحولات ظل الجد صلباً في رفضه لهذا الوافد فهو يشبه المكان في صلابته : " بقي من دور الحجر أصلبها ، وحافظ أقوى الخشب والطين على بعض أسقفها " (١٢١) .

وأمام جيل الجد والجدة وموقف الرفض يقف جيل الأب (حامد) الذي يستجيب لنداء التحولات متجاوزاً حياته الماضية ، فينتقل مع أبنائه إلى البيت الجديد ، بل إنه اندفع بحماس لقبول الوافد الجديد :" واندفع (حامد) مع من اندفع يجمع أدوات الماضي ويبيعها ، وكان يأخذها عن غير علم الشايب والجدة، وعرض على زوجته مبلغاً مغرياً ، وأخذ نثار حليها الفضي والخرز القديم ، فكانت تستغرب منه هذا الفعل " (١٢٢) .

أما الجيل الثالث وهم الأحفاد فلم تربطهم بالمكان ومعالمه ومحتوياته أدنى رابطة ، وبالتالي فقد جاءت مواقفهم تجاه المكان القديم مبهمة غير مدركة لأهميته .

ولعل ظاهرة الحنين الدائم إلى موطن الطفولة ومدارج الصبا ، إلى القرية ، ذلك الوجد الذي يخفق في النفوس هي الحال التي ظل يستشعرها أبطال بعض الروايات السعودية حين طوحت بهم الأقدار في متاهات الاغتراب وضياع المدن ، وهي الحال التي عاشها (يحيى الغريب) بطل رواية (مدن تأكل العشب) لعبده خال ؛ فقد ظلت قريته " جبلاً بداخلي كلما جرفتني مياه الغربة صعدت إليه ولوعة شجن تثمر بداخلي ، وحلم يخامرني بالعودة لحقولها وتعرجاتها وشوارعها النابتة بالناس الطيبين " (١٢٣)، ذلك أن (يحيى الغريب) رحل عن قريته وهو ما زال طفلاً صغيراً ، وكان رحيله رغماً عنه بإيعاز من جدته التي أصرت على أن يرافقها في رحلتها إلى الحج : " أطلقت جدتي جملتها بعشوائية :

- أرى أن أحمل معي يحيى
- لا زال صغيراً على الحج
- بل ليعمل ويكد
- أيضاً لا زال صغيراً
- ستتكفل به خالته
- أخشى أن تفسده الغربة
- الغربة تصنع الرجال

جمل مبتورة وقصيرة قذفت بي في الدروب الموحشة البعيدة سنوات طويلة مضت على تلك الجمل التي لا تزال عالقة بالبال "[١٢٤]، ورحيل (يحيى) وإن كان ليس باختياره إلا أنه جاء استجابة لرغبة مزدوجة : إلحاح أمه عليه من جهة ، وإحساسه الداخلي من جهة أخرى بأنه العائل الوحيد لأسرته بعد أن مات والده ومات المكان معه ، فلم يكن باستطاعته أن يختار :" حين مات الوادي فجأة وأصبح قلبها حجراً ، تمايلت وجمعت عظامها ووقفت أمامي بصوت آمر تخالطه بحة صاحت : تغرب قبل أن يموت كل شيء"[١٢٥]، وفي الطريق تموت الجدة ، ويبقي (يحيى) بمفرده يغالب الضياع والغربة ، بين جدة والرياض، ورغم مرور السنوات الطوال على رحيله عن قريته يظل حلم العودة لا يفارقه أبداً : " منذ ذلك الزمن الذي غادرت فيه قريتنا غاب عني كل شيء ، ونسيت كل شيء إلا العودة . كنت أحلم أن أعود علني أحيي الوادي الذي مات ، وأستعيد طفولتي المسروقة، تلك الطفولة التي سطت عليها الغربة بعنوة "[١٢٦].

وتظل الألفة - غالباً - قرينة أمكنة الطفولة ؛ فحين نفارقها تستيقظ الذاكرة ويستبد الحنين ، وتتدفق الذكريات والصور عن الأمكنة وملامحها ومحتوياتها عبر تفاصيلها الصغيرة ، وتصبح هي الدفء الذي نلوذ به حين ترهقنا برودة الغربة : " في قرية تقف خلف سنابل القمح وتمد طرقاتها بسعة صوب الشرق ، كانت لنا أبقار وأغنام تسرح خلف الحقول ، وكنت أنا وأخي نركض خلفها ، وفي أحيان كثيرة نمرح بين قوائم السنابل نطارد الفراشات ذات الألوان الزاهية "(١٢٧)، وحين يتهيأ (يحيى الغريب) ويزمع العودة إلى قريته بعد أن لفظته الغربة ، حتى إذا دخلها وجد الحرب قد اجتاحتها وشرَّدت أهلها، وقد هربت أمه وإخوته مع من هرب ، فيصاب بخيبة أمل موجعة ؛ لفقده أهله من جهة ولموت المكان من جهة أخرى، وهو المكان الذي حمله بين جنبيه في غربته ، وظل يحلم " أن أعود علني أحيي الوادي الذي مات "(١٢٨) ؛ فقد غادر المكان/ القرية وهو يحتضر بسبب القحط والجدب والفقر ، وعاد إليه وقد أسلم الروح بسبب حرب أتت على كل مظاهر الحياة : " لم تعد تلك القرية كما تركتها ، تيبس الخوف بين دروبها ، واستيقظ الحرص وجال بين أطرافها بهمة . ظلت سنابلها تستقبل الريح باهتزاز كسول ، وطفحت سيقانها باخضرار شاحب ، واستحالت رمالها الفضية الناعمة للون مصفر باهت ، وفاح عطن بين دوابها القليلة المتناثرة في الحظائر . وفرغت خزائن الحبوب ، وجفت الطرقات من المارة . كانت تقف وحيدة تستقبل الغبار وتودع الهاربين وداع الجنائز الذاهبة للثرى "(١٢٩) .

وبموت المكان وفقد الأهل تبدأ دوائر غربة (يحيى الغريب)من جديد : " أوشكت على إنهاء غربتي الطويلة ، لكن الحرب طحنت كل شيء ، ولم يعد هناك داعٍ لإنهاء تلك الغربة "(١٣٠)، ومن هنا ظل لقب (الغريب) قريناً له منذ

الصفحات الأولى في الرواية ، وكأن شعوره الدائم بالغربة يمثل المعادل الموضوعي لهذا اللقب .

وتسجل القرية حضورها أيضاً في روايات إبراهيم الحميدان ، وهو حضور يتراوح بين الحضور العابر من خلال استرجاع الماضي في ذاكرة الشخصيات وحواراتها الدائمة ، كما في رواية (غيوم الخريف) وبين الحضور المؤثر كما في رواية (رعشة الظل) من خلال تتبعها لمراحل التطور التي مرت بها القرية في المناطق الوسطى من المملكة العربية السعودية . ولا يبتعد أيضاً محمد أبو حمراء في رواية (سيَّاحة الشقاء) عن هذا المنهج ؛ فبطل الرواية (راشد) رغم اغترابه في المدينة يظل قلبه معلقاً بقريته (سيَّاحة) التي كان يزورها ويقدم مساعدته لأهلها رغم جحودهم وتنكرهم له ، فقد ظل فكره وعاطفته " يتمددان إلى سيَّاحة التي حرمه منها الفقر وظلم ذوي القربى حينما كان طفلاً .. إن مواقع الصبا بالرغم من إيلامها وفقر أيامها تجره بحبل متين إليها " [(١٣١)]، وقريته هذه التي أحبها وهاجر عنها وظل قلبه معلقاً بها يشاء الله أن تكون هي قبره ، حيث كانت نهايته في أحد آبارها وهو يقوم بعمل إنساني لإنقاذ شيخ وقع في بئر ؛ وكأن الرواية أرادت أن ينتصر الخير على الشر حيث بكاه أهل القرية جميعاً .

هكذا كان حضور القرية في بعض المنجز الروائي السعودي مكاناً فاعلاً له دلالاته ووظيفته الفنية ، متميزاً بجغرافيته وملامحه وشخصياته الخاصة .

ج – المنزل:

لم تكتمل علاقة الإنسان بالمنزل طفرة واحدة ؛ فقد مرَّت هذه العلاقة بأطوار تاريخية قديمة قدم البشرية نفسها ، ثم أخذت بالتدرج وفق مراحل زمنية مختلفة ارتبطت بتعامل الإنسان ومسيرته الطويلة مع مظاهر الطبيعة وهو

يخطو أولى خطواته للتعرف على الحياة والأشياء من حوله ؛ فقد عاش ردحاً من الزمن يتخذ من الغابات والكهوف مكاناً يأوي إليه ، وملجأ يوفر له الحماية والأمن من أخطار ومخاوف استشعرها بإحساسه الفطري ، ولكنه بعد جهد وكفاح أحس بحاجته إلى الاستقلال عن الطبيعة لتحقيق وجوده الإنساني ضمن ما توفره له الطبيعة نفسها من مواد وعناصر شحيحة وبدائية ، و ما تسمح به إمكاناته البشرية المحدودة في تلك الأزمنة ، فأخذ يتكيف مع حاجاته وظروف عيشه(١٣٢) .

وفي مرحلة تاريخية لاحقة من تقدم المجتمعات البشرية تطورت أساليب الإنسان وطرق تفكيره ، فجدَّ في البحث عن أنماط وأشكال معينة من البيوت والمادة المصنوعة منها (١٣٣)؛ تطويراً منه لسبل أمنه وحمايته من جهة ، وتلبية لنوازعه الذاتية في رغبة الاستقرار والثبات من جهة أخرى .

وقد ظل المنزل منذ فجر البشرية يحمل طابع الخصوصية والحرمة والقداسة ؛ فالكعبة هي بيت الله الحرام ، وبيت العرب هو شرفها المصون، وبيت الرجل امرأته وخلوته . كما ارتبط المنزل من جهة أخرى بمفاهيم الأمن والألفة ، والرحابة والحرية ، والطمأنينة والسكون؛ ففيه يكمن دفء الطفولة الحميم ، وتنبع منه دهشة المكان الأول ، وبالمنزل ومنه "نندرج في سلك جماعة متآلفة ، متضامنة ، متجانسة ، هي الأسرة التي نتعلم من خلالها معاني المجتمع ومعاني الوطن " (١٣٤) .

و تكاد تشكل هذه المفاهيم التي يتميز بها المنزل ملامح ثابتة على مستوى اللاوعي ، وفي أغوار الذات ، وإن تباينت مواقف البشر في تقدير قيمتها بحسب نوع التجارب وعمقها .

وخلال تلك العلاقة الحميمة بين الإنسان والمنزل أخذت نتائجها تمتد بجذورها إلى وجدان الإنسان وتؤثر في تكوينه النفسي والاجتماعي ، حتى جاز لنا وصف المنزل بأنه "الوطن الآخر في صورته المصغرة " (١٣٥)، فكأنه يسكننا بالقدر الذي نسكنه ؛ فالمنزل بكل محتوياته وعناصره وأبعاده المختلفة هو في النهاية طرف في جدلية التفاعل بين المكان والمتمكن ، وبهذه العلاقة ومن خلالها تبرز قيمة المنزل الحقيقية فيما أنتجه الإنسان من صنوف الإبداع .

وفي بعض الروايات السعودية نجد المنزل / المكان قد سجل حضوراً مكثفاً ، بدرجات متفاوتة ليس فقط في ملامحه الطبوغرافية الساكنة ، بوصفه حيزاً تتحرك من خلاله الأحداث ، وتتفاعل في إطاره الشخصيات ، بل كان حاضراً بغناه وتنوعه وتعدد دلالاته ، وما تثيره من مشاعر إنسانية ومواقف اجتماعية تمنحه مزيداً من السمات والأبعاد الجمالية .

وقد اتخذ المنزل لحضوره في الرواية السعودية شكلين ، أو طريقين : أولهما: حضور طبوغرافي تتحدد من خلاله الأبعاد الهندسية والملامح الخارجية، وقد يُركز فيه على بعض الجزئيات والتفصيلات الدقيقة لفضاء المنزل ومحتوياته ، وهذا النوع من الحضور يقوم بتشييده - غالباً- الوصف الموضوعي ، بهدف الكشف عن مستويات الشخصية التي تشغله، أو رغبة في توثيق نمطٍ من المنازل كان سائداً في مرحلة تاريخية من جهة ، وبهدف الإيهام بواقعية المنزل الموصوف من جهة أخرى . ويتكثف هذا الحضور في معظم روايات مرحلتي التأسيس والتجديد ذات الاتجاه التقليدي التي تم رصدها ودراستها، ولكنه أيضاً لا ينحصر فيهما ، فقد نجد له حضوراً في مرحلة التحديث .

أما الشكل الثاني لحضور المنزل ، فهو حضور لا ينشغل كثيراً بالحدود الطبوغرافية الساكنة ، بل يتجاوزه إلى الحضور الفاعل الذي يتم من خلاله

استحضار التأثير المتبادل بين المنزل وقاطنيه ومدى وعيهم إياه ، وعياً يمنحه غناه الدلالي .

فرواية (سقيفة الصفا) تحاول التوثيق عن طريق الوصف الاستقصائي لمرحلة تاريخية عاشها بطل الرواية (محيسن البلي) من خلال وصفها نمطاً معمارياً كان سائداً في بناء منازل مكة المكرمة ، وهو وصف موضوعي ، ولكن يحقق هدفه ، حين يعكس تواضع المستوى الاقتصادي والحالة الاجتماعية لبطل الرواية ؛ فبعد أن يتحدد الموقع الجغرافي للمنزل " بيتنا في حي أجياد " يشرع البطل في حديثه عن منزله مازجاً بين السرد والوصف : "بيت متواضع ليس فيه ما يلفت النظر ، ولكنه بالنسبة لنا كان كل شيء في هذه الحياة ..كان مكوناً من عدة غرف يصعب وصف علاقتها ببعض ... ولعل ذلك راجع إلى شكل الأرض التي بني عليها .. كانت أرضاً مستطيلة ... ولهذا فعندما تدخل البيت تجد نفسك في دهليز طويل مظلم في أوله .. وبعد أن تخطو بضعة أمتار تجد إلى يسارك باباً يوصل إلى (المقعد) أو غرفة استقبال الضيوف ، وهي غرفة مربعة ... ويخدمها (مستراح) صغير به حنفية ماء مجصصة وفسحة صغيرة .. وضع فيها زير الماء الكبير - المغربي ، الذي يمثل أعز ما في البيت وأكثر أشيائه نفعاً- .. "(١٣٦) .

وتسير في الطريق ذاته رواية (الأيام لا تخبىء أحداً) لعبده خال ، فالمنزل الموصوف يمثل نمطاً للبيوت التي كانت منتشرة في بعض أحياء مدينة جدة في تلك الفترة التي تدور أحداث الرواية في إطارها ، فالرواية تحاول تسجيل واقع تاريخي واجتماعي ، فمن خلال مادة البناء وطريقة التصميم نتعرف على المستوى الاجتماعي والحالة المعيشية التي كانت تحياها شخصيات الرواية داخل هذه المنازل ، كما تصور من جانب آخر أذواق ساكنيها ؛ فقد روعي أثناء تشييدها

توفر بعض العناصر الجمالية ، وهي منازل أقلية اجتماعية لها حظ من رغد العيش: " بنيت البيوت الأساسية في هذه الناحية بناء جيداً ؛ بنيت بحجر المنقبي وسقفت بأخشاب الزان وغطيت بطبقة من الزفت تمنع تسرب الأمطار وإن لاحت على هياكلها سمة البساطة ، إلا أن حرفية المعمار أكسبتها منظراً متفرداً فتناثرت نمنمات جبسية على المداخل في أشكال جمالية ، وراعى صانعوها الدقة والاهتمام بالأبعاد بين تلك الأشكال وتفردها فأضفت الشرفات مسحات بديعة على بعض البيوت بانحنائها وبروزها ، وأتقن النجارون تصميماتهم فأضفت رونقاً أخاذاً بتلك الزخارف الدقيقة المشغولة على الرواشين والأبواب ذات المزالج الفضية أو الحديدية " (١٣٧) .

يقابل هذا النمط من المنازل ، بيوت أخرى نبتت على أطراف الأحياء بشكل عشوائي ، بيوت شعبية بائسة في محتوياتها وطريقة بنائها ، تكشف الأوضاع الاقتصادية والمستويات الاجتماعية التي كانت تحياها فئات هامشية في مجتمع تلك المرحلة الزمنية : " ولم يكن هذا حال كل البيوت فقد نهضت بيوت مستحدثة بنيت بطريقة عشوائية في مناطق نالها العمران وكان غالبية قاطنيها من رقيقي الحال فابتنوا بيوتاً خشبية بالصفيح أو بألواح خشبية هشة ، وغلبت على هذه البيوت العجلة في بنائها فكانت سيئة التهوية لتداخلها ونهوض كثير منها في مواجهة منافذ التهوية وبعضها اجتهد مالكوها في بنائها بناء محكما أتلفت أمام ما استحدث من هد وبناء وإضافة مرافق جديدة " (١٣٨) .

وإذا كان ثمة علاقة بين نوع المنزل وحجمه وفخامة أثاثه وتعدد محتوياته وبين الثراء الذي ظفرت به بعض فئات المجتمع في مرحلة الطفرة الاقتصادية ، فإن الرواية السعودية حاولت رصد بعض جوانب تلك العلاقة ، فرأينا ظهور بعض المسميات الجديدة (كالفلل ، والقصور) بوصفها علامة بارزة على

مرحلة الرخاء والرفاهية، ولكنها رفاهية جلبت معها بعض الجوانب السلبية ؛ إذ فقد المنزل جزءًا كبيراً من طابع الخصوصية حين اقتحمه الغرباء من الخدم والحشم ، " تعمل في القصر خمس نساء .. بينهن مربية وطاهية وخياطة .. ومساعدتان اثنتان .. كذلك يوجد قهوجي وصبي آخر يساعد في التنظيف .. كما أن ثمة سائقين أحدهما مخصص لصاحب القصر- والآخر لأسرته ..." وهؤلاء الغرباء إضافة إلى أنهم من مكملات تلك الرفاهية فهم أيضاً يقومون بوظائف تطلبتها منازل مرحلة الطفرة : " الغرف الكثيرة تحتاج إلى رعاية .. لابد أن تنظف قبل النوم ، ثم يعاد فتحها صباحاً .. أتصور أنها مهمة شاقة .. أن تفرش بمثل هذا السجاد الشيرازي أو الرومي .. أن يوضع بها أثاث فاخر .. أن يتم كنسه يوميًّا .. يا إلهي ! كم هي عملية عسيرة السيطرة على تلك الجوانب ..." (١٣٩).

على أن تلك التغيرات التي طالت المنازل في مرحلة الطفرة بمساحاتها وفخامتها وأثاثها ومحتوياتها ، يجب ألا ينظر إليها على أنها مجرد مواد شكلية ، وإنما تعكس بعض القيم التي " تؤثر على علاقة الإنسان بالمكان وتدخل في تكوينه الروحي والأخلاقي والجمالي"(١٤٠)، لذا رأينا (فالح) بطل رواية (رعشة الظل) القادم من القرية ينبهر بشيء من الغبطة بمحتويات القصر الذي عمل فيه حارساً لبوابته ، فراح يقارن بين حياته البائسة وبين هذا النعيم ، يتأمل الزخارف الجبسية في الأسقف ، وتشده الإضاءة والأشجار المنسقة ، ويعجب بالمقاعد المخملية ، والسجاد والستائر بكل ألوانه وتشكيلاته " ذهل من منظر القصر من الخارج .. كان يحتل مساحة شاسعة ... تابع الشاب بنظره الذي تاه بين الأشجار الباسقة المتراصة على جوانب السور .. وقد اكتظت بالثمار من كل نوع .. فأحس بالارتياح لهذا المشهد الذي يثير في النفس البهجة والأحلام

المورقة ... ثم توقف بصره نحو مبنى القصر الذي كان ينهض على طابقين .. بنيا من الحجارة .. وفي مقدمته بعض الرخام الذي امتد على الأعمدة من الأرض وحتى أعلى القصر ، كانت النوافذ مغلقة، وقد أسدلت عليها الستائر .. دلفوا إلى المجلس .. كان ينتظمه صف طويل من الكنب المخملي .. وفي الوسط مدت سجادة شيرازية كبيرة الحجم .. بينما تدلى من السقف نجفات كريستال تسطع بالأضواء .. وفي منتصف الغرفة نجفة ضخمة ذات عدة مستويات تشتعل بالألوان القزحية الشفافة ... رفع فالح رأسه إلى سقف الغرفة .. فرأى ثمة زخرفة مصنوعة من الجبس الملون ذات تشكيلات متناسقة ... "[١٤١].

ومع تلك القفزة النوعية التي مرت بها منازل مرحلة الطفرة على مستوى الشكل إلا أنها لم تسلم من بعض اهتزاز القيم واختلاط المشاعر في نفوس ساكنيها ، فقد ظلت تتنازعهم هوية الماضي الجميل بألفته ودفئه ، وهوية الحاضر بمتغيراته المتسارعة ، مما أحدث نوعاً من عدم القدرة على مواكبة هذه التغيرات: " والده الآن يرقد بسلام ومتعة ، بينما هو منطقة وسطى ما بين بيت طيني فقد الاهتمام به ، وبيت جديد لم يكنّ له مودة بعد"[١٤٢].

وقد رصدت بعض الروايات السعودية آثار هذه الحالة النفسية وما أفرزته من إحساس بالاغتراب وبرودة المشاعر الإنسانية في منازل موحشة باردة كبرودة الإسمنت : " دخل البيتَ الذي حلمت به العائلة ثلاثين عاماً ، وهاهو يتحقق أمامهم الآن ، ولكن بلا روح ... كان يسأل نفسه عن هذا الملل الذي غرقت فيه العائلة جميعها ، منذ وطئت أقدامهم هذا الحي الجديد وهذا البيت الخرساني الثقيل قبل عدة أشهر منذ تركوا بيت الطين الذي مازالت رائحته عالقة في جسده "[١٤٣].

على أن المنازل ليست بتكويناتها المادية فحسب ، بل هي مجموع العلاقات والمشاعر الإنسانية التي تتشكل وتتسامى بين أفراد الأسرة الواحدة ، وحين تتصلب تلك المشاعر أو يعتورها الجمود والتيبس وينضب دفقها الإنساني ، يبدأ اغتراب الإنسان مع محيطه المكاني ، ومن هنا نستطيع فهم تلك الحالة التي عاشها بطل رواية (كائن مؤجل) ، وهو يعاني من غربة المكان ووحشته ، وهي غربة مشاعر إنسانية بالدرجة الأولى ، " كان يظن أن حياتهم سوف تنطلق إلى فضاءات جديدة ، لكن لا سبب واضح لهذا الإحساس الحاد بالملل والغربة والفراغ ، هل يعود لتشتت الأهل والأقرباء في عدة أحياء متباعدة ، بعد أن كان الجميع في أحياء صغيرة متجاورة ؟ أو يعود لتشتتهم داخل هذا البيت الواسع الموحش وانفراد كل واحد بغرفته وحياته الخاصة ؟.. "(١٤٤) .

وحين تتحكم مشاعر الغربة في علاقة الإنسان بالمكان الجديد ، وتخيم ظلال التشتت على أرجائه ، تنهض في الذهن أماكن الطفولة ، وتستيقظ أبعادها العميقة ، وتلوذ النفس بالماضي الآفل تستدعي من خلاله قيم الألفة والأمان : " يرى ذلك الشعور العميق بالرغبة في الصمت يتكالب على وقته ، لكي يستعيد صورة لا زالت مشوشة لذلك البيت الصغير الذي تركه ، كانت ملامحه آثار أطفال ... يرى بيتهم يبتعد عنهم ، ليس المكان فقط ، لكنه يرى الوجوه والأحداث والصور تبتعد أيضاً ، يرى أشياء كثيرة تتساقط خلفه ، يرى ذكريات وأحلاماً وأغاني وأحزاناً وأفراحاً ، تاريخاً مزدحماً بصور تبتعد في لحظة صريحة "(١٤٥) .

وربما كان الاعتداء على أمكنة الطفولة أو تشويهها بشكل غير متوقع من خلال حدث صاعق كالحرب مثلاً في رواية (مدن تأكل العشب) ، هو تشويه لا يتوقف أثره على الجوانب المادية من المكان فحسب ، بل هو بالدرجة الأولى

تشويه عميق لنفسية ساكنيه، وإيذاء مهين لإحساسهم الداخلي، وتدمير لأحلامهم وذكرياتهم، وطمس لمعالم ماضيهم وتمزيقه، وهي حالة عاشها (يحيى الغريب) حين رجع من غربته لمنزل طفولته بحثاً عن أهله فوجد الحرب قد دمرت كل شيء: " وقف بيتنا فارغاً من كل شيء. ليس به سوى صحون معلقة بداخل العشة تصدر أصواتاً مع دفعات الريح القوية، وصدى مهول يستفز الرعب لأن يلتهمك، فتتقوض، تنهار، تغدو حطباً تجهز ذاتك للاحتراق ... وتقف وحيداً، تقلب بصرك .. مكان موحش، وحكايات قديمة وأنت الحاضر في زمن الهرب، مقبرة دخلتها لأستعيد من داخلها الماضي الذي عشته ذات يوم ...، مكان موحش وحكايات قديمة تنثال من الذاكرة.

وفار الماضي بصوره الوديعة التي التصقت بالمكان. هنا طلب أبي شربة الماء ...هنا جلست لأتحنى قبل السفر. هنا كنت أجلس لأقرأ القرآن ... هنا ينام إخوتي. هنا كانت تحضنني أمي وأنا عليل "(١٤٦).

وقد تضفي بعض ظواهر الطبيعة كالأمطار والرياح في فصل الشتاء، أجواءً وأحداثاً على الأمكنة التي تعبرها فتحرك في نفوس ساكنيها مشاعر متباينة، وردود فعل مختلفة، وحين تتفاعل هذه الظواهر بتحولاتها المناخية مع فضائها المكاني ضمن إطار زمني محدد يتراكم شعور الخوف والوحشة؛ فهطول الأمطار، وهبوب الرياح، ووميض البروق، ودوي الرعود، وشدة البرد في ظلمة الليل مظاهر تنتج دلالات مضادة، فتعمق لدى الكائن الحي رغبات البحث عن الحماية والدفء، فيصبح المنزل هو المرشح الوحيد لمنح ساكنيه إحساس الألفة والأمان عندها تتضاعف قيم المنزل، وتتجذر أواصر العلاقة بين الإنسان ومنزله: " انهمرت في تلك الليالي الشاتية أمطار غزيرة، انقبضت لها أنفاس الحي، وارتعدت منها فرائص الرجال وقلوب النسوة؛ خوفاً وهلعاً

على أطفالهم .. يضيء الكون باشتعال البرق فيعلو هدير الحناجر بالتسبيح والدعاء .. تشققت السماء بمياه لا يسعها جوف الأرض . هياج الرعد وصرير الأبواب على زئير الرياح العاتية جردنا من كل شيء ... فنلتف متحلقين حول النار المشتعلة من قطع خشب الأثل كقطةٍ ترضع صغارها نراقب تجمر الحطب في تشكيل خرافي مع هالات الغبار العالقة بأثوابنا الصدئة ، ورائحة الطين اللازب تتنفس بها تشققات وندوب تحتل المساحة الكبرى من منزلنا المكون من غرفتين تحتضنان غرفتين ملحقتين بهما " (١٤٧).



هوامش الفصل الثالث :

(١) أبو علي المرزوقي : الأزمنة والأمكنة ، تحقيق : محمد الديلمي ، عالم الكتب ، بيروت- ط١ -٢٠٠٠م : ١/ ١٤٩.
(٢) انظر :سعيد يقطين : قال الراوي (البنيات الحكائية في السيرة الشعبية) ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء - ط١ - ١٩٩٧م : ٢٤١.
(٣) انظر : محمد بدوي : أسطورة المكان والشخصية ، مجلة الاجتهاد ، العدد ٧ - ١٩٩٠م : ٢١٢.
(٤) انظر : سعد عبد العزيز : الزمن التراجيدي في الرواية المعاصرة ، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ١٩٧٠م: ٧٩.
(٥) إبراهيم جنداري : مرجع سابق :١٧٣.
(٦) نقلاً عن : سيد بحراوي : مرجع سابق :٣٠.
(٧) انظر : سيزا قاسم : مرجع سابق : ١٠٣.
(٨) فؤاد صادق مفتي : لحظة ضعف ، دار تهامة ، جدة ١٩٨١م :٢٥ .
(٩) المصدر السابق :٥٧ .
(١٠) نفسه: ٦٥ .
(١١) انظر :بدر عبد الملك :المكان في القصة القصيرة في الإمارات ، المجمع الثقافي ، أبو ظبي ١٩٩٧م : ١٥ .
(١٢) عصام خوقير : السنيورة ، دار تهامة ، جدة ١٤٠١هـ : ٨٥ .
(١٣) مرسيا إلياد : المقدس والدنيوي ، ترجمة: نهاد خياطة ، العربي للطباعة والنشر ، دمشق - ط١- ١٩٨٧م : ٢٨ .
(١٤) محمد المزيني : مفارق العتمة : المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ط١- ٢٠٠٤م: ٤٩ .
(١٥) د . محمد السيف : المدخل إلى دراسة المجتمع السعودي ، دار الخريجي للنشر ، الرياض - ط٢- ١٤٢٤هـ : ٢٣٥.
(١٦) انظر: عبد العزيز مشري : الوسمية ، دار الطليعة ، القاهرة ١٩٨٦م : ٢٠ ، ريح الكادي : ٢٢، ٦٩.
(١٧) عبد العزيز مشري: صالحة : ٢٤ .
(١٨) عبده خال : الأيام لا تخبئ أحداً : ٢٣٧.

(١٩) المصدر السابق : ٢٣٧.
(٢٠) نفسه: ٢٥٢.
(٢١) حمزة بوقري : مصدر سابق : ١٧٠ - ١٧١ .
(٢٢) انظر : صلاح صالح : الرواية العربية والصحراء ، وزارة الثقافة ، دمشق ١٩٩٦م : ٦ - ٧.
(٢٣) انظر : د. عبد الحميد المحادين: مرجع سابق : ٤٦ .
(٢٤) عبد الصمد زايد : مرجع سابق : ١٣٣.
(٢٥) د . عبد الحميد المحادين: مرجع سابق : ٤٧ ، وانظر : صلاح صالح : مرجع سابق : ٨.
(٢٦) صلاح صالح : مرجع سابق : ٨ .
(٢٧) نفسه : ٨ .
(٢٨) انظر : د.سعد البازعي : ثقافة الصحراء : دراسات في أدب الجزيرة العربية المعاصر ، الرياض ١٩٩١م :٣٢ .
(٢٩) انظر: صلاح صالح : مرجع سابق : ٢٣ .
(٣٠) د. عبد الحميد المحادين : مرجع سابق : ٦٣ .
(٣١) عبده خال : مدن تأكل العشب : ١٩٦
(٣٢) يوسف المحيميد : فخاخ الرائحة : ٤١ .
(٣٣) المصدر السابق : ٦٧ .
(٣٤) نفسه : ٤١ .
(٣٥) نفسه : ٧١ .
(٣٦) نفسه : ٨٦ .
(٣٧) نفسه : ٨٧ .
(٣٨) نفسه : ٨٧ .
(٣٩) نفسه : ٨٧ .
(٤٠) ظافرة المسلول : ومات خوفي ، دار النخيل ، الرياض ، ط١ - ١٤١١هـ : ٦٨-٧٠.
(٤١) المصدر السابق : ٦٣.
(٤٢) إبراهيم الحميدان : دم البراءة ، نادي جازان الأدبي - ط١ - ١٤٢١هـ : ١٢٧ .
(٤٣) عبده خال ، الأيام لا تخبيء أحداً :١٧٨ .
(٤٤) عواض العصيمي : أو على مرمى صحراء في الخلف ، دار الشروق ، الأردن، ط١- ٢٠٠٢م:١٨٨،١١٧.

(٤٥) المصدر السابق : ١٢٠ .

(٤٦) نفسه : ٣٦.

(٤٧) نفسه :١٣٦ .

(٤٨) نفسه : ١٣٧ .

(٤٩) انظر : عبدالله السفر، مجلة اليمامة، العدد: ١٧٢ .

(٥٠) عواض العصيمي: مصدر سابق: ٣٦ .

(٥١) نفسه : ٤٠ .

(٥٢) نفسه : ٣٩، ٤٠ .

(٥٣) نفسه : ١٢١.

(٥٤) نفسه : ١٢٠ .

(٥٥) نفسه : ١٤٢ .

(٥٦) نفسه: ١٢١ .

(٥٧) انظر : إ .إ .رايس : البحر والتاريخ ، ترجمة :د. عاطف أحمد ، عالم المعرفة ، الكويت ١٤٢٦ هـ : ٣.

(٥٨) عبد الكريم الخطيب : حارة البحارة ، دار الخطيب للنشر والتوزيع ، الرياض ١٤٢١هـ : ٢١ .

(٥٩) عبد الكريم الخطيب : حي المنجارة ، مطابع الشرق الأوسط ، الرياض ١٤٠٦هـ : ١١.

(٦٠) انظر : د. نورية الرومي : القصة القصيرة في الخليج العربي والجزيرة العربية ، فصول ، مجلد ٢، عدد٤ ، ١٩٨٢م: ٢٤١ .

(٦١) انظر : د . عبد الحميد المحادين : مرجع سابق : ٩٠ .

(٦٢) انظر : د .حسن الحازمي : البناء الفني في الرواية السعودية (رسالة دكتوراه) ، جامعة الإمام محمد بن سعود، الرياض ١٤٢٤هـ :٣١٣.

(٦٣) إبراهيم الحميدان :دم البراءة :١١٢ .

(٦٤) عبده خال : مدن تأكل العشب : ٢٤٦ .

(٦٥) المصدر السابق : ١٢١.

(٦٦) د. حسن الحازمي : البناء الفني في الرواية السعودية : ٣١٣.

(٦٧) انظر : د. السيد محمد ديب : مرجع سابق :٣٠٥ .

(٦٨) غاستون باشلار : مرجع سابق : ٣٦ .

(٦٩) دوران جيلبير : الأنثروبولوجيا (رموزها ، أساطيرها، أنساقها)، ترجمة : مصباح الصمد، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر ، بيروت ١٩٩٣م :٢٢٢.

(٧٠) نقلاً عن : عبد الصمد زايد : مرجع سابق :٢٠٦.

(٧١) انظر: عبد الرحمن منيف : رحلة ضوء ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط١، ٢٠٠١م :٣٤.

(٧٢) د. عبد الحميد محادين : مرجع سابق : ١٠٣ .

(٧٣) د. محمد حسن عبد الله : الريف في الرواية العربية ، عالم المعرفة ، الكويت ، ربيع الآخر ١٤١٠هـ : ٧.

(٧٤) المرجع السابق : ٧ .

(٧٥) انظر : نفسه : ٧ .

(٧٦) انظر: عبد الرحمن منيف : مرجع سابق : ٣٤.

(٧٧) انظر : خالد باطرفي : ما بعد الرماد : شركة المدينة المنورة للطباعة ، جدة ١٩٨٦م: ٢٠ .

(٧٨) هذا النوع من الحضور ينطبق على مجموعة كبيرة من الروايات السعودية في مختلف مراحلها الزمنية التي تنتمي إليها ، وهي الروايات التي لم تُعنَ بالمكان بشكل عام ، والمدينة على وجه الخصوص ، ويمكن التمثيل لها بمجمل روايات غالب حمزة أبو الفرج : (واحترقت بيروت) ، (وجوه بلا مكياج) ، (قلوب ملت الترحال) ، وكذلك مجمل روايات قماشة العليان : (أنثى العنكبوت) ، (عيون على المساء) ، (بكاء تحت المطر) ، وروايتا عصام

خوقير (الدوامة) ، و (السكر المر) ، وكذلك (لا ..لم يعد حلماً) لفؤاد مفتي ،و (سقف الكفاية) لمحمد علون ، و (وجهة البوصلة) لنورة الغامدي .

(٧٩) انظر : د. مختار علي أبو غالي : المدينة في الشعر العربي : عالم المعرفة ، الكويت ١٤١٥هـ : ٧.

(٨٠) المرجع السابق : ٧ .

(٨١) نفسه : ١٠ .

(٨٢) عبد خال : مدن تأكل العشب : ٢٤٤.

(٨٣) عبد خال : الطين : ١٧٢ .

(٨٤) فهد العتيق : كائن مؤجل ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ط١ – ٢٠٠٤م : ١١٧.

(٨٥) انظر : د. عبد الحميد المحادين : مرجع سابق : ١٠٤ .

(٨٦) عبده خال : مدن تأكل العشب : ١٣٥ ، ١٣٨ .

(٨٧) انظر : د. مختار علي أبو غالي : مرجع سابق : ٢٦.

(٨٨) انظر :نفسه : ٩ ، ١٠ .

(٨٩) يوسف المحيميد : مصدر سابق : ١١٧ .

(٩٠) نفسه : ٣٣ .

(٩١) نفسه : ٣٣ .

(٩٢) نفسه : ٣٤ .

(٩٣) عواض العصيمي : مصدر سابق : ١٦ .

(٩٤) نفسه : ١٨ .

(٩٥) نفسه : ١٤.

(٩٦) نفسه : ١٤ .

(٩٧) نفسه: ٦٩.

(٩٨) نفسه : ٧١.

(٩٩) نفسه : ٣١ .

(١٠٠) نفسه : ١٩ .

(١٠١) حمزة بوقري : مصدر سابق : ١٩٩ .

(١٠٢) نفسه : ٢٠٧ .

(١٠٣) نفسه : ٥٦، ٢٠٠

(١٠٤) إبراهيم الحميدان : غيوم الخريف :٨٦ ، ٨٧ .

(١٠٥) المصدر السابق : ٨٨ .

(١٠٦) نفسه : ١٠٠، ١٠١ .

(١٠٧) انظر : حسن الحازمي : البناء الفني في الرواية السعودية : ٣٠٩.

(١٠٨) انظر : حسن الحازمي : المرجع السابق : ٣٠٩.

(١٠٩) د. عبد الحميد المحادين : مرجع سابق : ١٠٩.

(١١٠) د. سمير الفيصل : مرجع سابق : ٢٥٤ .

(١١١) د. محمد الشنطي : فن الرواية في الأدب العربي السعودي :١١٩ .

(١١٢) د. حسن النعمي : رجع البصر ، النادي الأدبي الثقافي ، جدة ط١- ١٤٢٥هـ : ٧٣ .

(١١٣) عبد العزيز مشري : الغيوم ومنابت الشجر : ٤٣ .

(١١٤) عبد العزيز مشري : ريح الكادي : ١٠١.

(١١٥) المصدر السابق : ١٠١.

(١١٦) نفسه : ٩٩

(١١٧) نفسه : ٩٩.

(١١٨) نفسه : ١١٢.

(١١٩) نفسه : ١١٢.

(١٢٠) نفسه : ١٠٥.

(١٢١) نفسه : ١١٦.

(١٢٢) نفسه : ١٠٩.

(١٢٣) عبده خال : مدن تأكل العشب : ٣٧ .

(١٢٤) المصدر السابق : ١٥ ، ١٦.

(١٢٥) نفسه : ٣١ .

(١٢٦) نفسه : ٣٤ .

(١٢٧) نفسه : ١٥٢.

(١٢٨) نفسه : ٣٤ .

(١٢٩) نفسه : ١١ .

(١٣٠) نفسه : ٣٧ .

(١٣١) محمد أبو حمراء : سَيَّاحة الشقاء ، دار الشبل للنشر والتوزيع والطباعة ، الرياض ط١- ١٤٢١هـ:٢٠٢.

(١٣٢) انظر : بدر عبد الملك : مرجع سابق : ٣٣٣ .

(١٣٣) انظر : نفسه : ٣٣٥ .

(١٣٤) عبد الصمد زايد : مرجع سابق : ٣٤٩ .

(١٣٥) بدر عبد الملك : مرجع سابق : ٣٤٠ .

(١٣٦) حمزة بوقري : مصدر سابق : ١٥٩ ، ١٦٠ .

(١٣٧) عبده خال: الأيام لا تخبيء أحداً : ٢٩ .

(١٣٨) المصدر السابق : ٣٠ .

(١٣٩) إبراهيم الحميدان : رعشة الظل : ٣٨ .

(١٤٠) بدر عبد الملك : مرجع سابق : ٣٨٩ .

(١٤١) إبراهيم الحميدان : رعشة الظل : ٣٠-٣٣ .

(١٤٢) فهد العتيق : المصدر السابق : ٢٥.

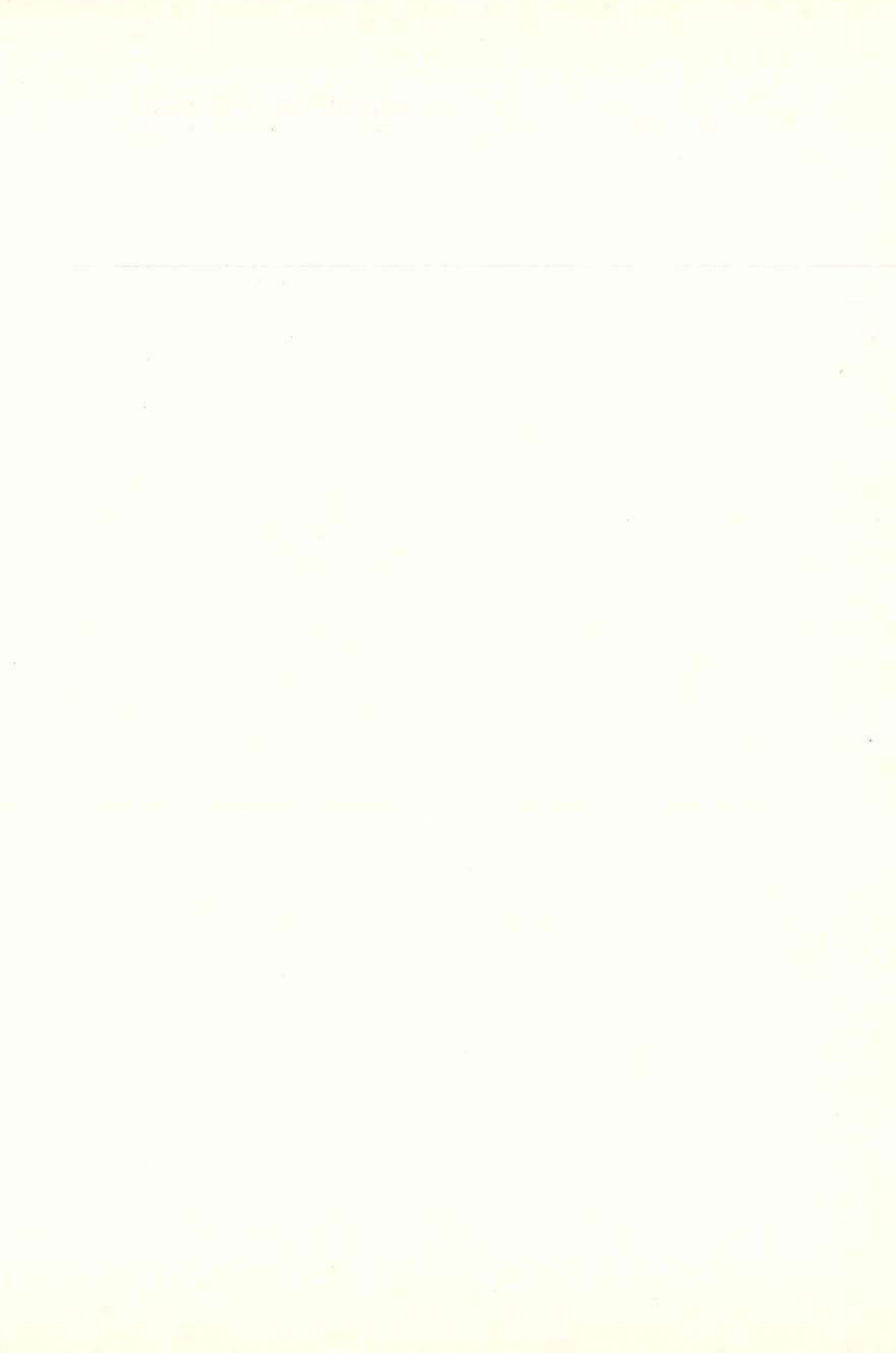
(١٤٣) المصدر السابق : ٢١ .

(١٤٤) نفسه : ٢١ .

(١٤٥) نفسه : ١٠٩، ١٢٧ .

(١٤٦) عبده خال : مدن تأكل العشب : ٢٣٧ - ٢٣٨.

(١٤٧) محمد المزيني : مصدر سابق : ١٠، ٢٦ .



الفصل الرابع

دلالات المكان

دلالات المكان

لا يمكننا أن نتصور مكاناً مجرداً من المرجعية التي ارتبط بها حضوره في النصوص الروائية وظهر خلالها بشكل فاعل تأثراً وتأثيراً في الشخوص ، هؤلاء الذين لا يمكن عزلهم - بوصفهم نماذج موازية للواقع - عن التشريح الواقعي لفئات المجتمع بما لديهم من ثقافات متباينة ، ونوازع ورغبات مختلفة ، ومن ثم فإن ورود اسم المكان في النص الروائي يستدعي في ذهن المتلقي حضور ما يمثله اسم هذا المكان من دلالة تاريخية، أو اجتماعية، أونفسية، أو أسطورية ، وربما يكون علم العلامات (السميوطيقا) هو من أكثر المناهج النقدية التي يمكن أن تستعين به الدراسة في هذا الفصل لمحاولة الوقوف على بعض الدلالات التي يوحي بها المكان في حضوره الفاعل في النصوص الروائية، وقد أشار (دو سوسير) منذ وقت مبكر إلى إحدى مهام هذا المنهج حين قال : " ونستطيع أن نتصور علماً يدرس حياة الرموز والدلالات " الإشارات " المتداولة في الوسط المجتمعي... ونطلق عليه مصطلح علم الدلالة " السميولوجيا "***Semiologic***، وهو علم يفيدنا موضوعه الجهة التي تقتنص بها أنواعالدلالات والمعاني ، كما يهدينا إلى القوانين التي تضبط تلك الدلالات ...وليس علم اللسان " علم اللغة " إلا جزءاً من هذا العلم العام " [١] ، ومن ثم فالمكان نفسه قد يصبح علامة يقابلها حقل لا نهائي من الدلالات الثقافية ، والعلامة في حد ذاتها تتسم بالمرونة كما " يؤكد التعريف السوسيري لعلم العلامات على قابلية العلامة للتطويع الدلالي داخل النص الرمزي للمجتمع البشري ، تلك القابلية تؤكد بصورة ما على " مرونة العلامة " ، حيث يمكنها تغطية كافة مقاصد المتكلمين ، حتى تلك المقاصد التي لم توجد بعد " [٢] ، وهذا يعني أن العلامة قد يختلف

مدلولها من مكان إلى آخر ومن زمان إلى آخر حسب توافق الشخوص في المجتمع على دلالتها لديهم ، ومن ثم فدلالة المكان في النص الروائي ترتبط بدرجة كبيرة بالمجتمع الذي يعيش فيه الروائي ، مما يجعلنا أمام خصوصية دلالية للنصوص المنتمية إلى مكان واحد ، ولأن الروائي لا ينقل الواقع حرفياً ، ولا يصوره كما هو ، وإنما من خلال رؤيته الخاصة، تلك الرؤية التي لا تتشكل في مجملها من العقل الواعي بقدر ما يساهم مخزون العقل الباطن في بلورتها وصياغتها ،حيث مجمع الهواجس والمخاوف والطموحات والرغبات والذكريات المؤلمة والتجارب والخبرات المختلفة ، ومن ثم فإن لكل كاتب خصوصية أعمق من غيره في انحيازه إلى إحدى حقول دلالات العلامة من غيرها ؛ فالعلامة لا تفسر هنا فقط حسب مرجعيتها اللغوية المعجمية ، ولا مرجعيتها التاريخية التي نشأت فيها ، ولكن حسب مرجعية ليست اعتباطية بقدر ما هي خصوصية ، فإذا كانت المدرسة هي مكان تلقي العلم ، وإذا كانت الكعبة أول بيت وضع للناس ، فإنه بمجرد أن ننطق لفظة مدرسة في وسط يتكون من عشرة أفراد ، فإن محصلة المرجعيات التي ستنبثق في أذهانهم قد تتعدى هذا العدد بعشرات المرات؛ فهناك من سيرجعها إلى مدرسته الابتدائية ، وهناك من سيرجعها إلى مدرسته الإعدادية ، أو إلى اليوم الأول له في الدراسة ، وسوف تظل كل هذه المرجعيات الاعتباطية أكثر خصوصية لصاحبها لأنها تشتبك مع عوامل نفسية واجتماعية ودينية تتماس معه أكثر من سواه ، ومن هنا فإن مسألة تفسير العلامة أو تحديد مدلولها بشكل عام يعد أمراً غاية في الصعوبة، ولا يمكن تفسيرها بغير ربطها بالسياق الذي ترد فيه وزمنه ومكانه ، بمعنى ربطها بشتى سياقات النص الأخرى .

إن المكان بما يحتويه " يمتلئ إذاً بمئات بل آلاف الأشياء ويزخر بها العالم

الخارجي وتمثل قوة هائلة من العناصر يتفاعل معها الإنسان "[٣]، ومن ثم فشتى المفردات في العالم الخارجي تحسب على مكان النص الروائي، ووجودها هو مكان في حد ذاته، وهناك أمثلة مهمة في الأدب الغربي بمفردات مكانية كان لها أثر بالغ في فعل النص الروائي الذي وردت فيه مثل "قاطرة السكة الحديد" في (الوحش البشري) لإميل زولا[٤]، و" السجرة " في (القضية) لكافكا، ومن الأدب العربي " قطار السكة الحديد" في رواية (الهؤلاء) لمجيد طوبيا، و" السجن " في (الزيني بركات) لجمال الغيطاني، كما أن مفردات البيت جزء منه وتتمثل في الدهليز، السقف، الدولاب، السرير، ودرجات السلم، والحجرات[٥].

وليس أثر الأشياء / المكان موقوفاً على دراماتيكية النص الروائي فقط، لكنه يتعدى ذلك بما يتركه من آثار نفسية واجتماعية وتاريخية على الشخوص والمجتمع في النص الإبداعي بشكل عام.

وقد توصلت الدراسة من خلال تتبعها لبعض المنجز الروائي السعودي إلى أن دلالات المكان يمكن تقسيمها إلى أربعة أقسام رئيسة:

١ - الدلالة الدينية:

تعد الدلالة الدينية واحدة من الدلالات العديدة التي يثيرها المكان في الرواية بصفة عامة والرواية السعودية بصفة خاصة، وترجع هذه الخصوصية لوجود الأماكن المقدسة بها، وكونها مهبط الوحي، ومولد النبي الهادي -صلى الله عليه وسلم -، ومن ثم فالمكان الذي يقيم عليه المجتمع السعودي مكان ذو دلالة دينية ملازمة له مدى الدهر، وقد نلاحظ مدى جدلية العلاقة بين المكان والشخوص، هؤلاء الذين يتأثرون ويؤثرون فيه في الوقت ذاته " ما دامت العلاقة بين المكان والشخصية قائمة على التبادل والاندغام والتشرب، حيث تنمو الدلالة النصية ***Textual Semantic*** متشعبة متفرغة من خلال تكثيف

وتعقيد الفعل الدرامي الذي يجمع الحدين المذكورين مع العناصر الأخرى، فإن كلا منهما يحفر في الآخر تأثيرات سطحية أو عميقة الغور "(٦)، ومن هنا يتضح لنا مدى ما يتركه المكان على شخوصه وما يحفره في نفوسهم وشخصياتهم، فماذا لو كان مكاناً يضم في جنباته بيت الله الحرام، وقبر حبيبه المصطفى - صلى الله عليه وسلم -، وقد كان وما زال أهله يستقبلون ضيوف الرحمن في كل زمان، ألن يترك عليهم بعض السمات، وتؤثر في نفوسهم علاماته الدينية، ويصبح ظهوره في النص ظهوراً له خصوصية متميزة بدرجة أو بأخرى؟.

لكن الدلالة الدينية إذا مددناها على طرفيها سوف نجد أنها ترتكز على مرتكزين أحدهما أرضي، وهو المعني بضبط علاقات البشر فيما بينهم، وقد أوجزها القرآن الكريم ممتدحاً النبي الكريم بقوله تعالى: ﴿ وإنك لعلى خلق عظيم ﴾ (٧)، أما المرتكز الثاني فهو ذلك الذي يربط العلاقة بين العبد وربه، وهو مرتكز غيبي، حيث العلاقة بينهما هي علاقة أعلى من الحسي الملموس، ولا يمكن رصدها بكل دقة، ولكن يمكننا رصد تجلياتها وآثارها على شخوص المكان. ويمكننا رصد هذين المرتكزين في الرواية السعودية على هذا النحو:

أ- مرتكز دلالة القيم الخُلقية وتجلياتها:

تعد الأخلاق القانون الحاكم لفعل علاقات البشر على الأرض / المكان، ومن ثَمَّ فإن الهدف الأسمى للعمل الأدبي أن يؤكد على هذه الأخلاق بكل ما تمثله من قيم، لذا فحريٌّ بكتاب القصة والرواية المحافظة على هذا المرتكز الدلالي في أعمالهم " وما دمنا قد تطرقنا إلى الأهمية الكبرى لوظيفة القص على المستوى الاجتماعي والديني، فإن ذلك يدفعنا إلى الحديث عن علاقة القصة بالجانب الخُلقي، وإلى أي حد ينبغي على كاتب القصة أن يراعي (القيم الخُلقية) والأعراف الموقرة لدى الجماعة التي يكتب عنها ولها؛ إذ لا ريب أن

الفن كله يتضمن جانباً أخلاقياً ، وليس هناك عمل أدبي جيد في أية مرحلة دون أن يتحقق فيه بعد أخلاقي "[٨] . وقد حرصت الرواية السعودية في أغلب تجلياتها على إظهار هذا المرتكز بالعديد من الدلالات ؛حيث جعلت الأخلاق نموذجاً روائياً في النص من خلال البطل أو غيره من الشخصيات ؛ ففي رواية طاهر عوض سلام (الصندوق المدفون) يدعونا المؤلف أو الراوي إلى الاعتماد على هذا المرتكز الخُلقي، والتعامل مع الآخرين وفق أسسه في المجتمع أو المكان الذي نعيش فيه بحكم أنه الأكثر ثباتاً والمكون الرئيس في فكرة الاجتماع أو العمران كما أسماها ابن خلدون في مقدمته؛ فالبطل أنموذج للإنسان الصالح الشهم المحافظ على العادات والأعراف والتقاليد ، ومن ثم فالله يرد له جميل صنائعه بأفضل منها . ولعل المؤلف بوعي أو بلا وعي قصد إلى جعل بطل روايته يتماس مع ذلك البطل الذي يرد ذكره في بعض القَصَص التراثي حيث يتنازل فيه الرجل الصالح عن ماله وزاد سفره لحج بيت الله الحرام لامرأة معوزة قابلها في طريقه ، وعاد ليحتبس في منزله طيلة أيام الحج ، وحين يعود رفاقه من حجهم يجدهم يهنئونه على حجه ، فتزول دهشته حين يخبرونه أنه كان معهم في حجهم ، وحين ينام يرى في رؤياه من يخبره قائلاً : " قضيت عنا حاجتنا فقضينا عنك حاجتك " . وبغض النظر عن مدى دقة الخبر الذي ورد في هذه الرواية من عدمه فهو على أية حال يكشف لنا أثر فعل المعروف والدعوة إليه والتمسك بهذا المرتكز الخُلقي بين الناس في سبل عيشهم؛ لذا فإننا نجد بطل رواية(الصندوق المدفون) يتماس مع هذا الخبر بشدة وإن اختلف التناول ، حين نجده في موقف يضحي بماله وقافلته ، وقد أعدَّها مهراً لخطيبته التي اشترط خطيبها السابق على ألا يتم زواجها إلا لمن يدفع لها مهراً يساوي أو يزيد عن مهره الذي مهرها به وهو ستة آلاف ريال ، ضحى بكل ذلك من أجل إنقاذ إنسان سيطبق عليه حد

القصاص لأنه قتل رجلاً اعتدى على شرف شقيقته ، ومن ثم فإن الله يكافئه ويسخر له المكان في النص حين يكتشف أن هذا الذي أنقذه هو أخوه في الرضاعة وأنه وأمه يبحثون عنه ليعطوه صندوقاً أوصى به والده منذ أكثر من عشرين عاماً ، هذا الصندوق الذي يحوي على الخريطة التي تؤدي إلى الصندوق المدفون في حديقة بيت والد البطل الذي باع كل ما يملك وحوله إلى قطع من الذهب وضعها في هذا الصندوق المدفون ، ثم انتحر تكفيراً عن خطيئته مع أم البطل هذه التي يكتشف (جابر / البطل الخُلقي) أن الله أنقذها حين وفر لها المكان المناسب ، وهيأ لها شخوصه فتراجعت عن محاولة انتحارها بعد ولادته ، وأنها أم الفتاة التي تربى معها ثم خطبها [٩]، ومن ثم فإننا لو رصدنا مكافأة المكان للبطل على شهامته مع (حسن) المُقام عليه حد القصاص سوف نجدها اكتشاف العائلة التي نشأ فيها صغيراً ، ثم الصندوق الذي يحوي مال والده ، ثم التعرف على أمه ، ثم زواجه من بنت التاجر الذي أمده بالمال ، ولو رصدنا أيضاً مكافأة المكان وأثره على الأم لإخلاصها وتوبتها من الإثم الذي وقعت فيه رغماً عنها، فإننا نجدها في تراجعها عن محاولة الانتحار ، ثم تكوينها أسرة جديدة ، وعيشها في قرية جديدة غير التي نشأت فيها ، ثم عودة ابنها الذي هرب في طفولته من البيت الذي عهد به أبوه إلى أهله وأوصاهم أن يعطوه الصندوق حين يكبر، ثم التعرف عليه بعدما أصبح ثرياً سواء بسبب ميراث والده أو عن طريق تجارته وكفاحه .

وقد نلمح في هذه الرواية تأثراً بالقَصَص القرآني الكريم ، ففي عودة البطل في المرتين نجد (تناص / تداخل نصوص) على المستوى التركيبي للأحداث ، فعودة البطل تتماثل مع عودة موسى - عليه السلام- حين رده الله على أمه في هيئة مرضعة له ، والثانية عودة يوسف - عليه السلام- إلى أبيه بعدما

أصبح وزيراً لملك مصر و حاكماً على خزائنها .

وبالطبع كانت مكافأة المكان (لحسن) المحكوم عليه بالقصاص على شهامته ومحافظته على عرضه وصونه للأمانة التي أوصاه أبوه بها حتى يعود صاحبها (حسين / جابر / غانم / البطل الأخلاقي) بأن أُنقذ من القصاص ، وعودة أخيه في الرضاعة بعد أن أصبح ثرياً ، أما التاجر الذي عطف على البطل وأمده بالمال ، فقد كوفئ بأن تزوج البطل من ابنته .

ويضعنا المؤلف أمام مسألة عرفية تصل دلالتها الخُلقية إلى حد الدلالة الدينية لدى قاطني المكان ، وهي الاعتداء على الشرف ، ومن ثم فالمكان- الحافظ للأعراف والتقاليد- يضع حداً جزائياً يتساوى مع حد قتل النفس للنفس بغير ذنب ، ويقدم لنا المؤلف مثالين مختلفين يظهر من خلالهما أثر المكان في سن التقاليد ووضع الأعراف والحدود بتطبيق الحد على أحد ساكنيه وهو (حسان) فيتقبل منه انتحاره بينما ينتقد (سلمى) المعتدى عليها وهي أُم البطل ، أما المثال الثاني فهو الجار الذي اعتدى على شقيقة (حسن) ، فقتله الأخير تحقيقاً للعدالة، ومحافظة على شرفه ، وتأكيداً لتقاليد المكان وأعرافه .

وهكذا نجد أنفسنا أمام العديد من الدلالات الدينية ذات المرتكز الخُلقي التي يقوم فيها المكان في أغلب النصوص الروائية المنتخبة في هذه الدراسة ورواية (الصندوق المدفون) بصفة خاصة بدورٍ أساس ، يُطالب فيه الشخوص بالحفاظ على الأخلاق الحميدة والقيم المجيدة ومحاولة تطبيق حدود الله في أرضه / مكانه، وربما ساهم المكان مع الشخوص - بوصف الإنسان خليفة الله- في هذا التطبيق ، ومثلما يقوم بمجازاة السيئة بمثلها فإنه يقوم بمقابلة الحسنة بأفضل منها كما أشارت الدراسة في الصفحات السابقة .

ب- مرتكز دلالة البعد الميتافيزيقي (الغيبي):

هذا المرتكز يقوم على أن ثمة علاقة فردية بين العبد / الشخصية/ وخالقها ، وقد أكدت تعاليم الدين الحنيف من خلال القرآن الكريم والسنة المطهرة على أن هناك العديد من الأسرار بين العبد وخالقه منها الصلاة فهي سر بين العبد وربه ، وفي الحديث الشريف: " لو أنكم توكلتم على الله حق توكله لرزقكم كما يرزق الطير، تغدو خماصاً وتروح بطاناً "[١٠]، ولا أحد يمكنه أن يعرف هذه العلاقة (حق توكله) سوى العبد نفسه المتوكل وربه المتوكل عليه ، ومن ثم فهذه العلاقة الباطنية بين الطرفين تشكل مستوى أعلى من الدلالة الدينية ، وإذا كان المكان قد شكل المستوى الأول / الأرضي / الأخلاقي، فإنه بدرجة ما قد شكل المستوى الثاني في رؤية الإبداع عامة وفي الرواية السعودية بدرجة أخص ، فحين تأتي (مكة) مسرحاً للأحداث فإن ذلك يخلق هالة من البعد الروحي الغيبي في النص ، وحين يقول الراوي: " في واجهة الدولاب العريض المحفور في ركن الغرفة يربض الراديو ذو النور الأخضر الجميل وخلفه بطارية أبو قط كبيرة .. حيثما يظهر النور الأخضر الصغير فوق إصبع التشغيل .. يكون الراديو بصوت عبد الباسط عبد الصمد يقرأ قرآناً لم ندرسه بعد ، يقول السامعون من خلفه : الله .. الله ... الله يستر عليك "[١١]، فإن النور الأخضر - بغض النظر عن بعده الواقعي - يحمل بعداً غيبياً / روحياً ذو دلالة دينية ترمز إلى تلك العلاقة السرية بين العبد وربه ، وقد يشمل هذا البعد الغيبي الاعتماد في السرد على القضاء والقدر والكرامات والخوارق وغيرها من الأمور التي لا تقبل المحاكمات العقلية والمادية ، فقد "يؤدي الشيء دوراً مزدوجاً في الرواية فهو يشير إلى حقيقة واقعية في العالم الخارجي ، وهو من جانب آخر يحمل دلالة خاصة في النص : إذ يجب أن يكون حاملاً لمعنى؛ فإن الأشياء إما أن

تكون إشارية أو رمزية ، والفارق بين الرمز والإشارة أن الرمز أكثر كثافة ويرتبط بمجموعة من الدلالات المعقدة " (١٢) ، ولعل فكرة الرمز تتجلى حين نعرف أن (عبد العزيز مشري) جعل الراوي لديه طفلاً يحكي الأشياء ببراءتها ، هذه البراءة التي تحقق ، أو ترمز إلى المحجة البيضاء ، والسجية النقية ، والفطرة السليمة . ولعله حين يجعل والد البطل سائق سيارة أجره يمضي جل وقته على الطرقات يسعى في مناكب الأرض طلباً لرزق الله ، لا يمنعه عن الخطر غير توكله على الله ، وحين يعود من الحج ويبلغه أولاده بأن أمهم مريضة فيقول لها: " لا حول ولا قوة إلا بالله " يرد كل شئ إلى الله ويستسلم لقضائه وقدره ، ولا يغيب عنه التفاؤل والثقة والرضا بخير الله حين أضاف بصوت يسمع بوضوح : " الحمد لله وإن شاء الله تكون العواقب سليمة " (١٣) .

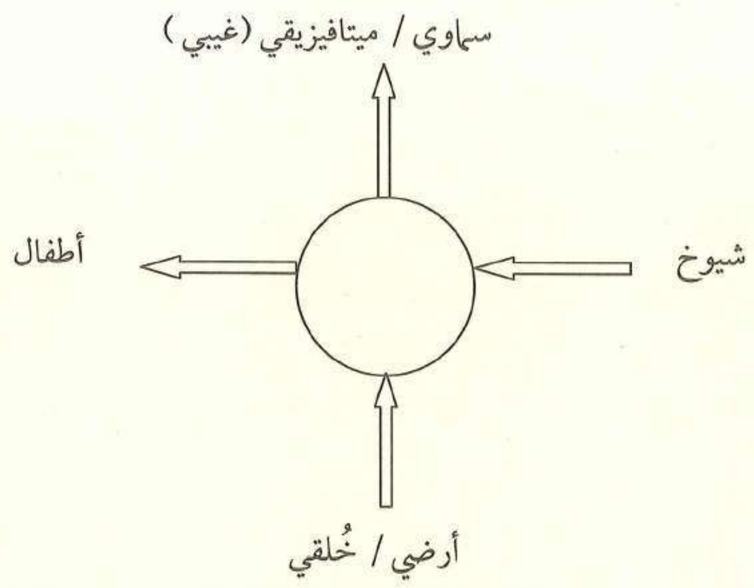
ولعل العلاقة بين المستويين الدلاليين هي أشبه بالمقدمات التي تؤدي إلى النتائج ؛ فحين يكون المرء على خُلق رفيع فإن علاقته بربه تزداد وتربو ، وحين تكون شروط المكان هي هذا الخُلق فإن أبناءه ينشؤون على هذه القيم ، وبالترقي تصل علاقتهم بخالقهم / المستوى الثاني إلى درجة عالية ، ومن ثم فإنها تتجاوز / الأرضي / الخلُق الظاهري إلى/ السماوي / الغيبي .

ويرصد (عبد العزيز مشري) هذه العلاقة التوالدية (المقدمات تؤدي إلى النتائج)، كما يرصد قانون المكان في هذا المقطع " غداً سأصحو عند أذان الديك الأول ، سأغسل وجهي تحت الحنفية (الزنك) الذي يقرع صمت الليل والنهار، وسيكون الماء بارداً ، وسأمسح يدي ووجهي وأذهب مرتجفاً إلى حيث يقعد قرب السجادة الخوص ، وأقول له كما أقول لأبي : " صباح الخير يا أبي" وأفرك كفي مدعياً أنني توضأت وسأصلي صلاة لائقة يرضى عنها الله ، وسأرفع صوتي وأنا أقرأ الفاتحة وسورتي " الصمد " و" الوسواس الخناس الذي يوسوس في



صدور الناس " سيقول جدي: " الله يفتح عليك "

أقول متصنعاً مجاملاً : سأحفظ من القرآن " جزء عم كله " [١٤] .



ويمكننا أن نرمز لهذه العلاقة المتداخلة بين المستويين على المكان الذي تمثله الدائرة في حين يمثل السهم القادم من الأسفل والصاعد إلى الأعلى مستويي الدلالة الدينية ، بينما السهمان القادمان من اليمين إلى اليسار على طرفي الدائرة / المكان فيمثلان انتقال هذه الدلالات من الجيل الكبير الآباء والجدود إلى الجيل الصغير الشبيبة والنشء ، ويحتكم في النهاية طرفا الانتقال والصعود إلى دائرة المكان الذي يظهر قانونه الدائم في كل ما يتجلى عليه من دلالات ثقافية ودينية وزمانية ونفسية واجتماعية ، فهو صاحب القانون الدائم بحكم كونه الأكثر ثباتاً في تلك المنظومة المتصارعة دائماً في دفع المجتمعات نحو الأمام .

٢- الدلالة الواقعية :

يعد النص الروائي مجموعة من الدلالات المتجانسة بحيث تقوم كل منها بدور إبداعي ينتهي بإخراج العمل على أكمل وجه ممكن ، هذه الدلالات لا ينتبه لها المبدع آن كتابته لنصه ، لكن العمل النقدي بموقفه التحليلي هو الذي يقوم بإعادة تشريح النص للوقوف على جمالياته الخاصة ، ويعد المكان كما أوضحنا من قبل هو مسرح الأحداث والفاعل المحوري في إنتاجها بما لديه من قوانين فاعلة تحكم جدلية الصراع والتغير فيه ، لكن المكان الواقعي / الحقيقي يختلف عن المكان الروائي الذي يمكننا أن نقول إنه يحمل دلالة واقعية ، هذا الذي يصنعه ويبتكره الروائي مسرحاً يتوافق مع فكرته ورؤيته حول الصراع " فالرؤية المكانية للمؤلف تتميز بوصفها الناحية التي يمكن العودة إليها في النص، سواء أكان مكاناً معادياً ، متميزاً بالثبات أو التغيير ، واضحاً أو باهتاً ، تلتصق به الشخوص أو تنفر منه ، فالمؤلف يؤسس للمكان في ضوء مفهومه الأيديولوجي المتحقق كخط إستراتيجي للمكان ، والمؤلف الذي يتشرب الأمكنة في الحياة ويعيد خلقها في النص إنما يفترض إمكانية تحريك المكان للأحداث من خلال قرارات الشخوص في الانتقال المكاني الملموس ، مما يستدعي تغييراً مستمراً للأمكنة ، أو بالانتقالات المكانية المفاجئة في الأمكنة المتخيلة ضمن المكان الملموس ، أو أمكنة تتكهن بها الشخوص لتصوغ تصورات لأمكنة مستقبلية ، تشكل امتداداً مع حالة الترقب للأحداث ، فرؤية المؤلف تتحرك بالمكان الواحد أو الأمكنة المتعددة، أو في مستويات منظور الشخص للأمكنة الملموسة والمتخيلة "[١٥] .

ومن ثم فإنه لا يمكن القول إن المكان في النص الإبداعي مكان حقيقي وإن تشابه مع المكان الحقيقي / الخارجي الذي نعيش فيه ، بقدر ما نستطيع أن

نطلق عليه مكاناً واقعياً، أي يمكن تحققه على عكس المكان المتخيل الذي لا علاقة له بالواقع ، وتظل إحداثياته رهناً بإحداثيات الخيال سواء لدى المؤلف أو القارئ ، مثلما فعل ماركيز في روايته الشهيرة (مائة عام من العزلة) حين قدم لنا مدينة متخيلة أسماها " ماكوندو " كي تقوم عليها أحداث روايته ، لكن هذه المدينة أيضاً لا تخلو من مفردات تشي بعلاقتها بالواقع الأمريكي، وقد توقف النقد أمام أدب هذه المنطقة وما أحدثه من مزج بين المتخيل التام ومفردات الواقع الموازي لهذا المتخيل الغريب العجيب ، وقد استخدم النقد الحديث مصطلحاً يعبر عن هذا النوع من الروايات وهو " الواقعية السحرية " ، وعلى الرغم من أن هذا النوع من الكتابة غير موجود بكثرة في أدبنا العربي ، ولم ينشغل به كتاب الرواية العرب ، فإن ظلالاً له قد نلمحها لدى (نجيب محفوظ) في (ثلاثيته) ،كما قد نراها لدى (عبد الرحمن منيف) في (مدن الملح)، و(إبراهيم الكوني) في (السحرة) .

ولا تخلو بعض الروايات السعودية شأن غيرها من الروايات في العالم من الدلالة الواقعية للمكان، لكنها دلالة تتميز بالخصوصية عن أي رواية أخرى ، ليس لميزة فنية واضحة فيها ولكن لتمايز المكان السعودي من غيره من الأماكن[١٦] بما لديه من تضاريس وتقاليد وأعراف وموروث تاريخي وثقافي ومفردات لغوية تخص ساكنيه، ومن ثم فإننا حين نقرأ هذا المقطع سندرك من الوهلة الأولى أنه لكاتب سعودي " كانوا جميعاً في خيمة واحدة ، كان أحمد ياسين يجلس على (لحاف) وبجواره صديقه نعيم ، وجلست زكية على (ليانة) في الطرف الآخر ، وعلى مقربة منها جلست نادية مطرقة الرأس ساهمة النظرات، وانزوى خالد في ركن بعيد يقرأ في كتابه لا يعير الموجودين انتباهاً ، أما سعد فقد انتهز فرصة رمي الجمرات وهرع إلى مكة بحجة طواف الإفاضة

والاستحمام ولبس ملابس العيد الجديدة ، وهو أشد ما يكون شوقاً إلى مشاهد حفلات (القيس) "(١٧) .

وتنتشر هذه الدلالة الواقعية بدءاً من رصد المكان بكل محتوياته وتسميته وتوصيفه بكل دقة " نحن الآن في مدينة (صبيا) التي تعتبر ثاني مدينة في المنطقة بعد (جيزان)، والساعة تقترب من الثانية عشرة ظهراً من يوم الثلاثاء الذي يعتبر سوقاً ومجتمعاً قبلياً يرتاده أهالي المنطقة من كل مدن وقرى السهل والجبل، حيث يقوم الناس فيه بتعاطي البيع والشراء في مختلف السلع التي تجلب إليه من كل مكان ، وعلى سبيل المثال لا الحصر فإنه يضم من رواده (العسيري .. والشهري .. والقحطاني .. والحجازي .. الغامدي والزهراني .. الأسمري والأحمري)، وغيرهم وغيرهم من القبائل ، حيث يجتمعون في ساحات الإبل والبقر والغنم لشراء ما يحتاجون إليه من هذه المواشي للمتاجرة بها في نواح مختلفة من البلاد . وتوجد أيضاً في هذا السوق ساحات أخرى تضم ألواناً من الصناعات الوطنية المتنوعة . كالأدوات (الخسفية زنابيل وحُصر عجار وكرابيس وسجاجيد) وما إلى ذلك من هذا النوع ، وتضم أيضاً أواني فخارية متعددة .. (أباريق وشراب . أزيار وجرار ...فناجيل وجبان .. برم وتنانير)، كذلك محلات تضم الأسرة الخشبية على مختلف أنواعها إلى جانب محلات خاصة بشتى أنواع البضائع والأقمشة التي تجلب خصيصاً لسوق (صبيا) من خارج المنطقة " (١٨) .

كما تتمثل الدلالة الواقعية في رصد الشخوص في حركاتها وسكناتها والحديث عن عاداتها وأحلامها " وجه جميل هادئ ممتلئ صحة وحيوية يزينه اخضرار شارب خفيف ... يا للعجب !! لقد رأته ... لكن أين ؟ ومتى ؟ هذا الذي لا تذكره . وأخيراً بإمعان النظر في ملامحه تأكدت أنه هو .. ذلك الذي

سبق منذ ثلاث سنوات أن رأته . و .. وكانت آنذاك في الخامسة عشرة من عمرها ، فقد فاجأها بمثل هذه الزيارة . وهي غارقة في نومها الهادئ الجميل ، وكانت ليلتها ترتدي ثوب نومها الهادئ الوردي الخفيف ، صرخت غاضبة تنقد تهجمه وتقذفه بشواظ نار سخطها، وتمطره بوابل من ألفاظها الجارحة "[١٩] ، فهل يمكن أن نتخيل أن هذه الزيارة وما حدث بها كانت محض حلم ؟ بالطبع تلاعب مؤلف الرواية بهذه الدلالة الواقعية للحلم ليجعلنا في حيرة من أمرنا كقراء أو متلقين للنص ، لتصاعد الفعل الدرامي في نصه ، حتى إذا ما جاء وقت الإفصاح في الفصل الخامس نجده يقول : " وتتنهد أسماء بعمق ، ثم تبدأ فتشرح لأمها تعلقها الشديد بفتى أحلامها الذي زارها في نومها وكيف أنها أصبحت تعيش على الأمل المرتقب ، وتنتظر اللحظة التي يتحقق فيها حلمها السعيد لاسيما بعدما وعدها بالعودة ، وقالت إنها مازالت تنتظر أن يطل عليها بقامته الممشوقة"[٢٠] .

يمكن القول في ختام هذا المبحث إن الدلالة الواقعية هي من صلب الحياة في النص الروائي السعودي ، لكنها تظل عند حدود الواقعية المعتادة ، ولم يستطع أغلب كتابها أن يصلوا بها إلى أفق الدلالة (الواقعية السحرية) شأنهم في ذلك شأن معظم كتاب الرواية في العالم العربي، ولا يعد هذا نقصاً في النص الروائي السعودي، لكنه يظهر مدى تجلي الأفق المكاني وفرضه شكلاً أدبياً يختلف عن الشكل السائد في مكان آخر ، فأبعاد المكان المتنوعة لا بد أن تترك أثرها على مخيلة أبنائه وهم يكتبون ، حتى ولو كان هذا المكان قد تم نقله من الواقع إلى عالم الحلم / اليوتوبيا ، كما لا يمكننا أن نضع ذلك قانوناً للأدب السعودي بجملته ، فالعملية الإبداعية يتداخل فيها العديد من العناصر التي تجعل لكل منهم خصوصية مختلفة عن الآخر ، وقد كان هدف هذا المبحث

رصد الملامح العامة في النص الروائي من خلال الدلالة الواقعية لجماليات المكان في بعض الروايات السعودية .

٣- الدلالة التاريخية :

تبدو فكرة التاريخ في مجملها وكأنها فكرة ملتبسة بالزمن لا تفارقه أبداً ، وإذا كان الزمن على اتساعه يشمل الأحداث التي تتم في الحاضر والماضي والمستقبل، فإن الدلالة التاريخية تكاد تنحصر في الأحداث الماضية ، سواء بمعناها الطبيعي خارج حدود الأعمال الأدبية كما تجسده – تحديداً – الرواية الواقعية ليشكل الزمن الماضي سمة بارزة من سماتها المميزة ، حيث اهتمت بالزمن التاريخي لتجعله مقابلاً للعالم المتخيل "[٢١]، أو الحدث الماضي بمفهومه الخاص داخل إطار النص الروائي وهو زمن كتابة النص حين يصبح تاريخاً ماضياً بعد الانتهاء منه لتغدو أحداث النص الروائي كاملة هي أحداث تاريخية، وكأننا أمام زمنين تاريخيين :

- زمن تاريخي يمثل تجارب البشرية على خط الزمن الطبيعي .
- وزمن تاريخي يتجسد من خلال المقابل الخارجي لعالم متخيل تصنعه مخيلة الروائي .

ولأن الواقع بصفته تاريخاً وأحداثاً مضت لا يمكن وضعه على الورق ، فإن الكتابة في حد ذاتها تصبح دلالة عليه ، وليس تجسيداً له ، ومن هنا يمكننا أن نعد النص الروائي – تحديداً –على أنه دلالة تاريخية كبرى متعددة المستويات[٢٢] .

وكلما تمكن الروائي من أدواته استطاع أن يجعل الأمكنة تكشف عن تاريخ ممتد على خط الزمن ، وكلما تعددت الدلالات التاريخية للمكان ازداد

المكان عمقاً ، وهي دلالات وأبعاد ليست بالضرورة تماثل الواقع ، وإنما هي أبعاد ومقومات أنتجها خيال المبدع وشحنها بكثير من الرموز والإيحاءات تمهيداً منه لتأويل الواقع وإعادة إنتاجه ، ومحاولة رصد تحولات المكان في إحداث التغيير المستمر في وعي ساكنيه من مدركاته البسيطة إلى أخرى أكثر تعقيداً .

ولا تكاد تنفصل دلالة المكان التاريخية عن زمنه ، فهناك دوماً علاقة ارتباط بين المكان وتاريخه ؛ فالمكان التاريخي القديم " يكتسب صفة القدم من اعتبارات زمانية ، وليس من اعتبارات تاريخية ، فالمكان القديم قد يكون فضاء لأحداث تخييلية ، ليست تاريخية ؛ أي لا محددات تاريخية لها ، بل هي أحداث روائية لا تنتمي لمحددات تاريخية على الرغم من تاريخية المكان " (٢٣) .

وكأن الروائي حين يستلهم أحداث روايته من حياة مجتمع ينتمي إلى طور تاريخي منصرم ، أو يستقي من مرحلة مضت وانقضت ، ربما ينحاز إلى تاريخية أحداثه ، مازجاً بين الواقع الفعلي المتعين في الذاكرة الجماعية وبين الجانب التخييلي ، وكأنه يحاول إعادة إنتاج أحداث تاريخية وفق رؤية جديدة ، قد تكون رؤية الراوي مشحونة ببعض القيم الرمزية والفكرية .

والمتأمل في بعض الأعمال الروائية السعودية التي احتفت بالمكان يستطيع وضع يده بسهولة على كثير من تفاصيل هذه العلاقة القائمة بين المكان ودلالته التاريخية ؛ ففي رواية عبده خال (الموت يمر من هنا) تنتسب الأحداث إلى حقبة تاريخية ماضية يختلط فيها الأسطوري بالتراث الشعبي ، ويُنسج المتن الحكائي من حياة مجتمع ينتمي إلى مرحلة تاريخية غير محددة ، في بقعة جغرافية لها طابع الخصوصية ؛ فقرية (السوداء) مكان تاريخي متعين في متن النص من خلال أحداثه وشخصياته ، ولكنه لا يمتلك مرجعية واضحة في الواقع مثله

مثل الزمن التاريخي الذي هيمن على مسير السرد كله فأصبح الزمن التاريخي " يمثل الإطار العام للرواية ولكنه غير محدد ، إنه رصيد للذاكرة مختزن ومدون في النص " (٢٤) ، بل إن بقية الأماكن التي احتضنت شخصيات رواية (الموت يمر من هنا) تمزج بين التاريخي والأسطوري ،فـ (القلعة) التي يقع في داخلها السجن العتيد الجاثم على صدر القرية ، هو مكان له أبعاد تاريخية موغلة في القدم ، " هذه القلعة لها تاريخ عميق من الرعب مدفون في صدور المسنين ... ظلت القلعة زمناً طويلاً أساطير تروى وحكايات غامضة ... فحجارتها تآكلت وانهار دورها العلوي وشب التصدع في كل أركانها ، وتخلت غرفها عن الأبواب والنوافذ " (٢٥) ، فهذه المفردات الوصفية تحيل حتماً إلى دلالة تاريخية لهذه القلعة الموحشة ، يقابلها مقام صاحب القبة (أبو قضبة) وهو المكان الذي يلجأ إليه أهل القرية طلباً لشفاء مرضاهم ، وهو مكان يمتزج فيه التاريخي بالأسطوري ، بل إنه ارتبط بتاريخ القرية نفسها وهو تاريخ مجهول " ، والزائر لهذا المزار يلمح القبة من بعيد ، فالقبة ليست مرتفعة كثيراً إلا أن شكلها البيضاوي الرخامي المتسع يمكن القادم من رؤيتها بوضوح ، وقد اتسعت دائرتها فتقوقب فوقها ثلاث قباب صغيرة قيل إنها لأحفاده الذين ابتلاهم الله بالتيه "(٢٦) .

وفي رواية (الحفائر تتنفس) يرسم الروائي بطريقة فنية تاريخاً موازياً يقوم على بنى إنسانية متداخلة ومعقدة يمتزج فيها التاريخ البعيد بجغرافية المكان وحكاياته الشعبية الموروثة، يبدؤها بوصف لمنظر العبيد وهم يساقون إلى (الدكة) (٢٧) " ينتعلون أحذية مهترئة من الجلد القاسي ، مربوطة في منتصف سيقانهم ، فتصبح أقدامهم محاصرة بأنفاس الجلد الميت المشدود حولها ، فيما هم يرتاعون من هذا الموت الحي الملتصق بأقدامهم المتعبة تثار حول أقدامهم الأتربة الناعمة وتتطاير ذرات الغبار ، فيستنشقونها بخوراً متصاعداً من الأرض ،

ويُدخلونها إلى صدورهم همًّا يلتقطونه من الهواء .

من أطراف الحفائر الغائرة يتقدمون بمهماتهم المنتظمة ، وخطواتهم الساحبة تُصدر أصواتاً مرتفعة كلما اقتربوا من الدكة "(٢٨) .

لقد صور التعزي بكل دقة وبطريقة فنية حياً قديماً من أحياء مكة ، من خلال مشهد مأساوي لمنظر العبيد وهم يساقون إلى البيع ، مسلطاً بذلك الضوء على مرحلة أصبحت من ذكريات التاريخ البشري ، ومؤكداً من جانب آخر على ارتباط الحفائر / المكان بالتاريخ والحركة الإنسانية .

فالحفائر في متن الرواية هي الحي الذي يستجمع النسيج البشري المتنوع ، فتضفي على مسار السرد عبق المكان بدلالته التاريخية، وتستدعي كل تفاصيل حركته الإنسانية اليومية .

فالحفائر حاضرة بقوة على امتداد مسير السرد ، بل إنها تشكل بنية رئيسة قادرة على تفجير الأحداث ، يستطيع القارئ من خلالها الوصول للمشترك الإنساني عبر حركة الحياة اليومية المنسجمة مع البيئة المكانية بشكل بسيط ، على الرغم مما تزخر به من دلالات تاريخية لمرحلة مضت استطاعت الرواية أن تكشف عن كثير من جوانبها بطرق فنية مختلفة ، وبلغة مكثفة تجمع بين الرمز والإيحاء .

وفي رواية (طريق الحرير) لرجاء عالم تحتشد الأمكنة ذات الأبعاد التاريخة بوصفها ممثلة لتاريخ قديم يتضمن مشتركاً اجتماعياً وروحياً .

تبرز مكة / المكان بوصفها المدينة المقدسة ذات الأبعاد التاريخية والحضارة العريقة ، وأول مكان ظهر من الأرض على وجه الماء .

تتداخل الأحداث التاريخية القديمة داخل متن الرواية معتمدة على

أسلوب (التناص / تداخل النصوص) ، فتحتفي رواية (طريق الحرير) بشعاب مكة وطرقها ومنحدراتها ومعالمها التي تكثر فيها السيول الأكثر حضوراً في الذاكرة الجمعية مشيرة إلى أسمائها الموغلة في القدم " سيل الغزالة يستنفر بالتلوي والتغنج والتوحش ، سهام الصنم لتلحقه من حرمه في الجبال والمسارب صوب مزدلفة ، يتقدم السيل من الحجون والمعلاة وقبورها على نزلة جبل الكعبة ... "(٢٩) .

ولا تكتفي رواية (طريق الحرير) بهذا التداخل التاريخي في أحداثها ، بل إنها تمزج الأسطورة بالتاريخ ، والواقعي بالمتخيل ، والقديم بالجديد ، والزمان بالمكان ، وكأن رجاء عالم ترصد تاريخية المكان من خلال حكايات الشخصيات وحركتهم وأحلامهم ، فتحكي من تراثهم الشعبي وأساطيرهم التي شكلها المكان على امتداد حقب تاريخية قديمة ، فهي تحكي عن المقابر المكية ، وعن الآبار وأحداثها ، وعن مدينة إرم ، وأبي لهب ، وسفينة نوح والطوفان ، وعاد وثمود .

تحكي عن التجارة في إفريقيا ، وأسعار جوز الهند والتمر والأثواب والدهن العربي ، وتستدعي التاريخ في حديثها عن البرتغاليين والاستعمار الغربي في العصور الحديثة وعن ثراء الخليج العربي التاريخي .

ومع اهتمام الروائية بالحشد التاريخي ورصد بعض المعالم والأحداث لمكة / المكان تبرز قدرتها على إعادة كتابة تاريخية / المكان لا بغرض التاريخ ذاته ، وإنما بغرض كتابة إنسانية ، تمنح المكان وساكنيه قيمة دلالية وعمق حضاري ، ليصبح لهم وجود تاريخي من خلال كتابة ربما بدت للوهلة الأولى لا علاقة لها بالتاريخ ، كتابة إشكالية عصية بعيدة المنال تنهض على الجمع بين المتناقضات (التاريخ / الأسطورة ، الواقعي / المخيل ، القديم / الجديد ، عالم الإنس /

عالم الجن ، السحر / الخرافة) ، وتقديمها وفق بناء عجيب مغاير ، ولغة تحتفي بالإشارات والرموز والأرقام ، وهو اتجاه تجريبي تبنته رجاء عالم في معظم أعمالها الروائية .

٤- الدلالة الأسطورية :

ترتبط الأمكنة بأزمنتها بشكل تلازمي ، فتختلف وتتفاوت في دلالاتها ، فالمكان في زمنه القديم يختلف عن المكان نفسه في زمنه الحديث ، فتجلي الأمكنة في الأعمال الفنية -والرواية تحديداً- مرهون بمدى ارتباطها بأزمنتها .

وإذا كانت الأمكنة لا تخرج عن كونها أمكنة في الماضي/ تاريخية ، أو في الحاضر / واقعية ، أو أمكنة لا ترتبط بزمن محدد ، وذلك حين يلجأ الروائي إلى الاعتماد على أحداث لا تملك محددات زمنية ، لا في الواقع ، ولا في التاريخ القديم ، فإن هذه الأمكنة تصبح بلا مرجعية واضحة ولا تملك زمنها المحدد ، وهذا النوع من الأمكنة يمكن وصفه بالمكان الأسطوري [٣٠] .

وربما اكتسب المكان الواقعي المتعين بمرجعيته المحددة أبعاداً أسطورية ؛ فالمكان في الأعمال الفنية غير المكان في الواقع ، فقد يضفي الروائي على بعض الأمكنة الواقعية قصصاً وأحداثاً ليست مطابقة تماماً لواقعها فتدخل عندئذ في دائرة الأسطورة ، حين تسير الأحداث في إطار زمني غير منطقي ، وتتحرك وتنتقل الشخصيات إلى أمكنة لا يمكن تصور الانتقال إليها [٣١] .

وفي بعض الروايات السعودية نجد ملامحَ متفرقة لبعض الأبعاد الأسطورية للمكان ، وهي وسيلة يستحضرها بعض كتاب الرواية " لبناء الأحداث وتركيبها بحيث تصبح ذات ارتباط روائي في جسد النص الكلي "[٣٢] . وربما كانت الأمكنة التي دارت فيها الأحداث هي أمكنة واقعية

ذات امتداد قديم ضمن لها الارتباط بعدة أزمنة ، وبالتالي لم تعد مكاناً واحداً بل أمكنة متعددة متفاوتة ومختلفة .

ورغم الوجود الواقعي لهذه الأمكنة خارج الروايات التي دارت فيها أحداثها ، فإن الروائيين استطاعوا تقديمها بأبعاد أسطورية حين رووا عنها قصصاً وحكايات لا تمثل واقعها تماماً .

فـ(الحفائر) ليست ذات الحفائر في رواية (الحفائر تتنفس) للتعزي ، فالحفائر في الرواية ذات أبعاد أسطورية مغايرة ، والصحراء في كثير من الروايات ليست مرادفاً للرمال والصخور والجدب وهي العلامات التي تحدد ملامحها في الواقع .

ففي رواية (فخاخ الرائحة) ليوسف المحيميد يأتي الحديث على لسان البطل " أهرب إلى الصحراء لأبحث عن كنز مغمور في الرمال . كنت صدقت الحكاية كلها ، تماما مثلما صدقت أولا أن القمر ضاجع (خيرية) وبثق داخل رحمها بذرته التي تشكلت طفلة صغيرة طاغية الجمال وتشبه القمر. أليس من الطبيعي أن تشبه القمر وهو والدها ؟! " (٣٣) .

إن الصحراء هنا ترتبط بمجموعة من المفردات بأبعادها الأسطورية ؛ فالقمر في الحكايات الشعبية العربية يرتبط بالخصوبة ، والمحيميد يحاول الكشف عن الدلالة الذكورية الأسطورية للقمر من خلال حكايته عن أن القمر ضاجع (خيرية)، وبثق داخل رحمها بذرته ، التي تشكلت طفلة صغيرة طاغية الجمال وتشبه القمر .

إن القمر هنا ليس موجوداً بذاته في الرواية ، أو ليس مقصوداً لذاته ، وإنما يؤكد التصور الصحراوي في الحكايات الشعبية العربية .

وفي الرواية ذاتها تطارد الصحراء البطل في المدينة بمفرداتها وعوالمها، بكوابيسها وهواجسها، بأعدائها المرئيين والمخفيين الذين لا تراهم العين المجردة، تطارده بذئابها المرعبة، وعقاربها وطيورها الحائمة والنائمة في أعشاشها الصخرية ، فلا يستطيع البطل أن يتعامل مع الصحراء كمكان صامت خال من الخرافة ، مجرد من التاريخ والأسطورة ، يقول : " كانت الهواجس تطوف بذهن البدوي الهارب من عنف المدينة ، وهو يفكر بأن الصحراء تجعلك ترى عدوك أمامك ، وتستطيع أن تنازله في عراك متكافئ ، لكن لعنة المدينة التي لا تختلف عن الجحيم ، أنك تكافح ضد أعداء لا مرئيين ، أعداء لا يمكن أن نراهم بالعين المجردة ، فهل يمكن أن نكافح ضد حطب جهنم التي تأكل أخضرنا ويابسنا ؟ لا أظن "(٣٤) .

ورغم أن المحيميد لا يستدعي أسطورة محددة إلا أنه ينجح في تحويل كل من الصحراء والمدينة إلى كيانات أسطورية بما يطرحه عليهما من لوازم ترتبط بالأسطورة .

وفي رواية (سيدي وحدانة) لرجاء عالم تتفجر الأسطورة لتدخل في نسيج الحكي عبر الأمكنة التي تشكل فضاء الرواية . تنطلق الأسطورة من الصحراء ، ومن شعاب مكة موغلة بجذورها في الماضي السحيق ، فهي تتجلى في الأحلام ، وحكايات الشخصيات ، ووعيهم الذي يؤكد العلاقات الأسطورية ؛ فمنذ الصفحة الأولى في الرواية يتجلى البعد الأسطوري للمكان من خلال البطلة (جمو) التي تجدد حصون رجالها الثلاثة بقلم كحلها عبر طقوس يمارسها الأشخاص الذين سكنوا المكان وارتبطوا به " ركعت جمو إلى مبخرتها تُحرك أرواح العود حتى تَضبَّبت الحجرة بالدهن ، أدارت (فونوغرافها) ثم قامت لمرآتها وبدأت تتجرد ، حتى فكت آخر الأستار: (تِكَّة)

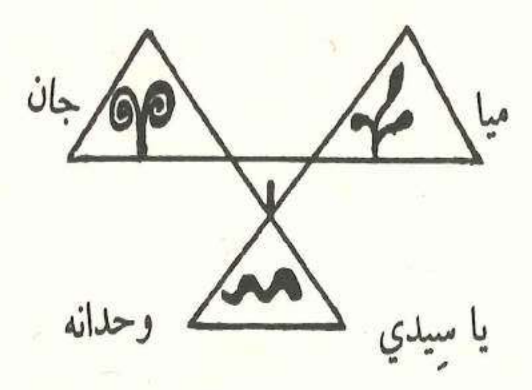
الأحجية التي تقفل على خاصرتها وتلتفُّ. وهناك ، على الظل الغائـر في الجلـد الناصع جدَّدت بقلم كحلها حصون رجالها الثلاثة :

خطٌّ وخطٌّ وخطٌّ

حين تقاطعت الخطوط رَكَّنتها

ويواصل الراوي حكاية الطقس الذي يؤكد سطوة المكـان ، إنـه المكـان الذي تجلى بحكاياته وشخوصه في (ألف ليلة وليلة) ، وتستثمر الروايـة جانباً من حكاياتها من خلال شخصية (حسن البصري) .

يقول الراوي : " في ركن : عـرق ريحـان ، فتحـرك مَياجـان ، هتفـت جمو:



في ركن : قرنت حاجبين فاحمين انغرسا فشهقت : ياسيدي وحدانة .

تلوَّت حيـة غطيسـة السـواد في ركـن ، قالـت : غاطسـة لـك يـا حسـن البصـري فتلتف على أشواقك فتُحجِّبك فتُنسيك أنهـار واق ومعشـوقتك بنـت ملك الجان " (٣٥) .

تختلط الخرافة بالأسطورة ، فالذهن البشري لا يكف عـن الإضـافة عـبر

الأزمنة ، هناك شخصيات وأحداث جديدة دائماً مع الحفاظ على الإطار العام والمغزى للأسطورة .

تتخذ (جمو) هيئة الساحر القديم المؤمن بالقدرة على التأثير في الطبيعة ، ومصير الأشخاص الآخرين ، ويعزز هذا التصور استخدام (جمو) لمفردات ارتبطت بالسحر والأسطورة ؛ فالحية الغطيسة السواد ، والحديث عن بنت ملك الجان ، والرسومات والطلاسم التي نقلها الراوي كما هي والتي جاءت على هيئة أحجبة (مثلثات) قاصدة تصوير وجه إنساني .

في مكة مهبط الوحي ومنطلق الدعوة الإسلامية تعيش (جمو) بعالمها الساحر الأسطوري ، المكان هو الكائن الوحيد القادر على مصالحة المتناقضات .

يؤكد الرواة انتماء (جمو) لمكة من خلال تحليل لطبيعة الاسم الذي فرضت فلسفة المكان صياغته بهذه الطريقة .

" كانت المكيات يتلقبن بألقاب مميزة ، عادة ما تشتق من ألقاب العائلات؛ فمثلا فاطمة سندي تُعرف بفاطمة سندية ، ثم يُمعن في الإيجاز فيقال جاءت سندية وقالت سندية. بعض النسوة كن يُلقبن بصفات لهن مثل موسيَّة ، وكانت حدة لسانها سببا في استحواذ اسم الموسى عليها ، فعرفت بشفرته حتى ما عادت تفارقها ، ثم إنها أمعنت في عشرة الموسى فكانت تحلق شعر صدغيها وتترك أذنها معلقة في صحن خواء . أما ابنة الشيخ محمد الدين بيكوالي الوسطى فكانت معروفة بلقب (دمبوشي)، وحين يريدون تلطيف أرواحها وسطوتها يهدهدونها بالمُختَزل (جَمُّو)، هذه الساحرة ذات السطوة هي التي ستكون الضحية هنا بشكل أو بآخر ، إلا أننا قبل كشف الأوراق لإصدار الحكم نحتاج مراجعة ما كان وهذا الذي يتعثر في رواية (جَمُّو) ولا يجيء ، لذا اسمح لي يا حسن البصري بالتعثر على أحداثٍ وتفاهاتٍ قد تقود لأصل وحبكة وجان

وقد لا تقود ... " (٣٦).

وهكذا تمضي الرواية مخترقة فضاء المكان الأسطوري من خلال أحاديث وأحداث تحتفي بالخرافة والحكايات الخيالية والموروث الشعبي ويشكل الجان طرفاً من أطرافها في بعض الأحيان ، وفق بنية عائمة يصعب وصفها بحدود واضحة .

وتكاد أسطرة المكان تتجلى بشكل لافت للنظر في كثير من أعمال رجاء عالم؛ فمثلما رأيناه في هذه الرواية نراه أيضاً في رواية (طريق الحرير) من خلال استثمارها للفضاء الأسطوري وانفتاحه " على العديد من الرموز الكونية، بحث يغدو النص بكامله في حالة أسطرة دائمة " (٣٧)، فبناء الرواية ينهض وفق أنموذج خيالي لا تدركه الحواس ، يحتفي بالحكايات العجيبة الغريبة الخارجة عن المألوف تستحضر من خلاله التاريخي والأسطوري والخيالي " جسد محمد بك بدأ الهجرة ، لا يقل روعة عن أسطورة أطلس ، حاملا على كتفيه كوكبة من آيات ومعجزات ، وأحاديث نبوية شريفة ، وعلى مشارف أسطنبول ، وقف صنم من عظام الموتى الصقيلة وينوء بثقل الكواكب " (٣٨) ، فالبحر هو المكان الذي انطلقت منه الهجرة وهو بحر غير محدد وغير مسمى، ولكننا نرى بعض لوازمه مبثوثة في النص : " ولليلةٍ كاملة أنصتنا لعامل الدفة يقذف بلسانه العربي من على سفينة من سفن طارق المنتحرة ، وكان يصوغ حلقات المعلقات ويضفرها مرساة تحميه من التيه. كل القصائد تغازل تنين ما وراء البحر " (٣٩) .

وفي رواية (مسرى يا رقيب) تكاد تتضح أسطرة المكان بشكل كامل ، وفق بناء خيالي محض ، من خلال استثمارها " فضاء الإبداع في الأساطير العربية القديمة " ، وهو (وادي عبقر) ، بل إن هذا المكان يشكل شخصية فاعلة على طول خط السرد ، ويصبح محركاً للشخصيات في محاولة

للبحث عنه واستثماره(٤٠).

وعلى الرغم من الأسلوب الشائك الذي تستخدمه (رجاء عالم) وفق منهجها التجريبي في معظم أعمالها من خلال إثارتها لجملة من الإشكاليات الفنية ، إلا أنها استطاعت بمهارتها الروائية تحرير المكان الأسطوري / وادي عبقر من حالته الفيزيائية حتى أصبح " فضاء مطلقاً منطلقاً متحرراً من المكانية المعروفة المعلومة ، ومتحققاً في مكانية لغوية نصية " (٤١).

وقد يكون المكان لا يمتلك مرجعية محددة في الواقع ، أو شبه واقعية ، فيأخذ تسميته من الخيال المحض ، فيكون أقرب إلى الأسطورة من أي شئ آخر؛ ففي رواية (عبده خال) (الموت يمر من هنا) يصطبغ المكان الروائي فيها بالطابع الأسطوري الترميزي إلى جانب البعد التاريخي الذي أشرنا إليه سابقاً ، فقرية (السوداء) وهي المكان الذي دارت فيه أحداث الرواية بما يضمه أيضاً من أمكنة تقترب من الأمكنة الأسطورية (القلعة / قبة أبو قضبة) ، " أبو قضبة والقلعة تحملهما القرية على رأسها وتظل تدور بهما حتى تنيخ ، فيتساقط من داخلنا كل شيء " (٤٢) ، فهي كلها أمكنة رمزية لا تحيل إلى واقع أو شبه واقع، أضاف إليها الروائي بعض الحكايات الشعبية والقصص الخيالية من الموروث الشعبي ، مع مزجها ببعض المعتقدات الخرافية خصوصاً ما يتعلق بحكاية (مرحمة) تلك القصة التي أخذت ترددها كثيراً العجوز (نوار) إحدى شخصيات الرواية " أتعلم يا عبد الله أن مرحمة ستخيم على القرية ذات يوم؟!"(٤٣) ، أما الطريق الموصل إلى قرية (السوداء) فـ" يحتاج إلى مغامرة وشجاعة متناهية ؛ فهي تقع في ركن منزوٍ من أرض غبراء انتشرت بها الفاقة ، والأمراض الفتاكة ، وقبلها أحراش لا يمكن تخطيها إلا لمن وضع عمره على راحة يده وأقدم على الموت مختارا ... كانوا يذكّرونهم أن من يحاول اجتياز

الأحراش لا يمكن أن ينجو ؛ فهناك الحيات الطائرة ، والذئاب الجائعة ، والعقارب والسباع والشوك السام "(٤٤)، أما سجن القرية أو مقبرتها كما يطلق عليه الراوي فقد " كانت القلعة مقبرة تلفظ موتاها للعراء، ففي الليل يكون السجناء رسل الموت ، وفي النهار يصبحون الضحايا الطازجة للحدآن والغربان ، ما يحدث ما كان ليصدق أبداً ... لم يحدث في تاريخ القلعة أن سالت دماء بهذه الغزارة " (٤٥) ، (السوداء) مكان غير محدد ، مكان تخييلي يقترب كثيرا من الترميز ، قرية تُروى عنها حكايات غريبة عجيبة ، الموت يحيطها من كل جانب ، قرية موحشة مفزعة ، صامتة كصمت القبور ، فهي مكان " ذو هوية ملتبسة يفتقر إلى التحديد الجغرافي ويبدو مزيجاً من التضاريس الواقعية والأسطورية والخرافية "(٤٦) .

وتركيز الرواية على سمات هذه القرية ومعالمها يوحي أنها إن لم تكن مكاناً أسطورياً خاصاً ، فهي بلا شك رمز لمكان واقعي حاول الروائي أسطرته بما أضاف إليه من حكايات وقصص وخرافات من الموروث الشعبي ، فاستطاع تقديم خطابه وفق بنية سردية متأثرة بالمكان، " إذ صور الكاتب عبر الفضاء المكاني الأوضاع الاجتماعية في تشكلاتها الأولى وجسد إشكالية الحرية بكافة أبعادها ، وأكد العلاقة بين البنية الجمالية وبنية الواقع عبر طرائق السرد والنسيج اللغوي "(٤٧) .



هوامش الفصل الرابع :

(١) فردينان دو سوسير :محاضرات في الألسنية العامة ، ترجمة : يوسف غازي ومجيد النصر ، دار النعمان للثقافة ، بيروت ١٩٨٤ : ٢٧.

(٢) شوكت المصري :شعر محمد عفيفي مطر (سميوطيقا الجسد) ، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة -ط١- ٢٠٠٤م: ٧٧.

(٣) د. سيزا قاسم : مرجع سابق : ١٤٠.

(٤) انظر : نفسه : ١٤٠.

(٥) انظر : مراد عبد الرحمن مبروك :جماليات التشكيل المكاني في (البكاء بين يدي زرقاء اليمامة) دراسة نصية ، مجلة علامات في النقد ، عدد : ٣٤ :٤٠٠.

(٦) خالد حسين: مرجع سابق : ١٠٤.

(٧) سورة : القلم آية :٤.

(٨) د. طه وادي : القصة السعودية المعاصرة ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، القاهرة ٢٠٠٢م : ٣٨.

(٩) طاهر عوض سلام :الصندوق المدفون، دار العمير للثقافة والنشر، جدة - ط٢- ١٤٠٣هـ : ١١- ١٣.

(١٠) مسند أحمد رقم الحديث : ٢٠٥، بيت الأفكار الدولية ، الرياض ١٤١٩م : ٥٥ .

(١١) عبد العزيز مشري : الغيوم ومنابت الشجر : ١٣.

(١٢) سيزا قاسم : مرجع سابق : ١٥.

(١٣) عبد العزيز مشري : الغيوم ومنابت الشجر : ٤٦.

(١٤) المصدر السابق: ١٢- ١٣.

(١٥) د . منصور الديلمي : مرجع سابق : ٥٤ .

(١٦) بالطبع تتمايز كل الأماكن عن غيرها بفعل التاريخ والموروث الثقافي والحضاري وما فيها من عادات وتقاليد وصراعات ورؤى ، فكل مكان به ما يجعله متمايزاً من غيره ، ومن هنا تميزت الرواية السعودية من غيرها بالأماكن المقدسة التي شهدت كثيراً من أحداثها .

(١٧) فؤاد عنقاوي : مصدر سابق : ١٣٤ ، و (القيس) : هي حفلات يصاحبها غناء وطرب تقيمها نساء مكة اللائي لم يحججن وتقام في آخر الليل في إحدى ساحات الأحياء وتستمر طيلة الليالي التي تسبق الوقوف بعرفة ، وهي من البدع المنكرة .

(١٨) طاهر عوض سلام : قبو الأفاعي ، دار العمير للثقافة للنشر ، جدة ١٤٠٣هـ :١٢٢ ، ١٢٣ ، و (العجار) : هي أكياس من سعف النخيل ، و (البُرم) : قدور من الفخار ، و(الكرابيس) : فُرش من قطن ، و (الجبان) : أوانٍ لحفظ اللحم بعد تجفيفه .

(١٩) طاهر عوض سلام : فلتشرق من جديد ، نادي أبها الأدبي ، ط١ - ١٩٨٢م :١٠ .

(٢٠) المصدر السابق : ٥٥ .

(٢١) حسن بحراوي : مرجع سابق : ١١٤ .

(٢٢) نفسه : ١١٤ .

(٢٣) عبد الحميد المحادين : مرجع سابق : ١٦١ .

(٢٤) د. محمد الشنطي : المكان في الرواية السعودية (التوظيف والدلالة)، مجلة جامعة اليرموك ، مجلد ٢١، العدد : ٢، عمان ٢٠٠٣م : ٢٥٩ .

(٢٥) عبده خال : الموت يمر من هنا : ٢٣٦ .

(٢٦) المصدر السابق :١٢٦.

(٢٧) الدكة : يطلقها أهل مكة على مكان يباع فيه العبيد قديماً .

(٢٨) عبد الله التعزي : مصدر سابق : ٨ .

(٢٩) رجاء عالم : طريق الحرير : ٣٤ .

(٣٠) انظر : د. عبد الحميد المحادين : مرجع سابق : ١٣٦- ١٣٧ .

(٣١) انظر : نفسه : ١٩٤.

(٣٢) نفسه: ١٩٤.

(٣٣) يوسف المحيميد : فخاخ الرائحة : ٨٤ .

(٣٤) المصدر السابق: ١١١- ١١٢ .

(٣٥) رجاء عالم :سيدي وحدانة ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ط١- ١٩٩٨م: ٥ - ٦.

(٣٦) رجاء عالم : سيدي وحدانة : ١٠ .

(٣٧) د. عبد الحميد المحادين : مرجع سابق : ١٣٧ .

(٣٨) رجاء عالم : طريق الحرير : ١١٤.

(٣٩) المصدر السابق : ٨ .

(٤٠) انظر :معجب العدواني : مرجع سابق : ٥٨ .

(٤١) د. عبد الحميد المحادين: مرجع سابق : ٢١٢ .

(٤٢) عبده خال : الموت يمر من هنا : ١٢٥.

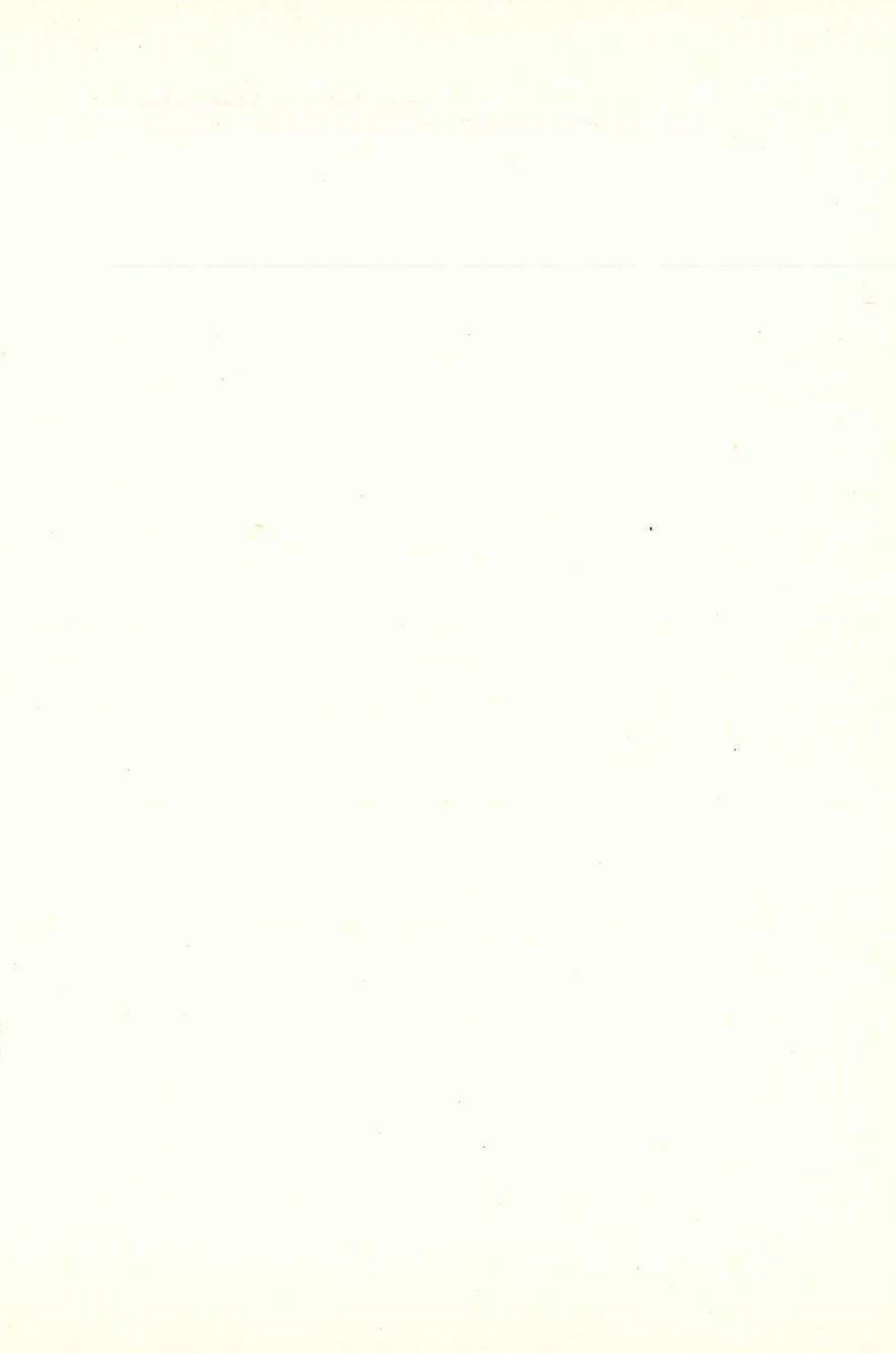
(٤٣) المصدر السابق: ٢٨ .

(٤٤) نفسه : ٧- ١٠.

(٤٥) نفسه : ٢٨٧ .

(٤٦) د. محمد الشنطي : المكان في الرواية السعودية ٢٦٣.

(٤٧) المرجع السابق: ٢٨٤.



الفصل الخامس

وصف المكــان

وصف المكان

مضى وقت طويل قبل أن يتبوأ عنصر - الوصف - في الأعمال الإبداعية والروائية تحديداً - مكانة تجعله منافساً أو موازياً في أحسن الأحوال لصنوه الآخر عنصر السرد الذي ظلت له مكانة الصدارة والهيمنة ، فلم يزدد الاهتمام بالوصف في النصوص الروائية إلا في القرن الثامن عشر ، ثم تحول " إلى هدف في ذاته وأصبح مستقلاً عن السرد في القرن التاسع عشر خصوصاً مع فلوبير وزولا ، ومن ثم يبدو من الصعب الحكم على أن كل عمل وصفي هو بالضرورة مفصول عن السيرورة الحكائية نظرياً وتاريخياً "[(١)].

وقد احتاج عنصر الوصف كل هذا الوقت على الرغم من أن النقاد الكلاسيكيين كانوا يدعون الأدباء إلى المزيد من سخاء الوصف في أعمالهم الأدبية ، ولكنها دعوة لم تر في هذا العنصر غير أنه أداة زخرفية لا تتجاوز الجمال الشكلي ؛ أي بوصفه عنصراً صامتاً غير فاعل وغير مؤثر في مسار السرد والعناصر البنائية الأخرى[(٢)] ، لذا رأينا كثيراً من الكتاب كانوا يتهيبون من هذه الدعوة ، فيمزجون وصفهم بعنصر السرد تجنباً لما قد ينتج عند تقديمه منفرداً من جمود أو تعثر في مسار الحكاية وتسلسل أحداثها ، أو توقف في نموها وحركيتها بشكل طبيعي يقنع المتلقي[(٣)].

وقد ظلت هذه النظرة إلى عنصر الوصف سائدة فترة طويلة بوصفه يمثل استراحة قصيرة للسرد ، أو شكلاً من أشكال التوقف للسيرورة الحكائية ، إلا أن النظرة المتأملة في حقيقة الوصف لا ترى فيه – بشكل دائم على الأقل – وقفة سردية لمجرد أن الروائي توقف في مرحلة من مراحل سرده ليسلط عدسته على

منظر وصفي محدد . ويؤدي هذه النظرة توضيح جيرار جينت لحقيقة الوصف حين رأى أنه تشخيص لأشياء ولأشخاص يراها المتلقي على امتداد النص كله تتراءى أمامه بصور مجازية وجمل استعارية ، بل إن المقاطع الوصفية هي من صميم الفعل الإبداعي نفسه (٤) .

ومن ثم لا مجال للقول بانفصال الوصف عن السرد انفصالاً تاماً - على الأقل في المستوى التطبيقي- إذ أن كل عمل سردي يتضمن صوراً من الحركات والأحداث ، كما يحتوي صوراً من الأشياء والشخصيات ، وهذا الامتزاج بين الوصف والسرد هو الذي يشكل في حقيقته البناء الكلي للعمل الأدبي (٥) .

ولكن الحال قد تغير في النصف الثاني من القرن العشرين إذ تقدم عنصر الوصف وأصبح موازياً لعنصر السرد وانتهى ذلك النزاع الذي ظل قائماً بين النقاد فترة طويلة، واسترد عنصر الوصف وظائفه المُغيبة ، بل إنه تبوأ مكانة أرفع من مكانة السرد- ولا سيما في الرواية الجديدة التي ظهرت في فرنسا وكان من أبرز روادها (الآن روب جريبه) - (٦)، فأصبح عنصر الوصف يقود عنصر السرد بعد أن ظل أمداً طويلاً تابعاً له .

وإذا كانت المدرسة الواقعية أسبق من رواد الرواية الجديدة في الاهتمام بعنصر الوصف، فإن زاوية الرؤية تختلف كثيراً بين الاتجاهين ؛ فأهمية الوصف في الرواية الجديدة تتأتى " من كونه عنصراً فاعلاً / إستراتيجياً ، به يتشكل المعنى ويتجسد ، ولكنه لم يعد يخضع له (المعنى) " (٧) ، " وإنما يمضي مع المعنى في سياق واحد ، إنه ناتج حتماً عن تغيير موقف الإنسان من الواقع " (٨) . ولعل هذا التغير في التعامل مع عنصر الوصف - وصف المكان تحديداً - إنما يدل على تغير في موقف الإنسان من العالم الذي يعيش فيه بتحولاته الكبرى ؛ فالتغير في

طبيعة الإحساس بالحياة ومجرياتها يتبعه - غالباً - تغير في طبيعة التفسير والتأويل والموقف ، وهو ما نراه يظهر في الأعمال الإبداعية ، فمتغيرات الحياة وطبيعة الإحساس بها عامل مهم "جعل أدباء القرن العشرين يغيرون أسلوب تعاملهم مع الواقع ، فلم يعد إحساسهم بالمكان يبعث في نفوسهم الشعور بالاطمئنان ، لذلك تغيرت نظرتهم إليه "[٩] ومن هنا أخذت الرواية الجديدة تكثر الاهتمام بوصف المكان ، فتمنحه قيمة كبيرة ، وتلتفت إلى وظائفه المهمة [١٠].

وعلى الرغم من أن المكان يعد من أهم العناصر الفنية في النصوص السردية والروائية منها تحديداً ، إلا أن المكان وجمالياته بصفته وحدة قائمة بذاتها يصعب فصله عن بقية العناصر البنائية الأخرى ، وربما زاد هذا الامتزاج من أهمية المكان وأكسبه أبعاداً مميزة لا تقل أهمية عن (أركان الرواية) السبعة التي ذكرها (إدوارد مورجان فورستر) في كتابه الشهير الذي حمل نفس الاسم[١١].

ويبدو أن الأعمال الروائية التقليدية قد اهتمت بعناصر البناء الأخرى على حساب المكان ، أو أنها خلطته مع بقية العناصر ؛ فقد ركز (فورستر) على سبعة أركان أو جوانب عرفها تعريفاً دقيقاً ، مهملاً المكان كغيره من روائيِّ ونقاد عصره ، مازجاً إياه مع الأركان التي ذكرها متناسياً المكان كعنصر مستقل داخل العمل الإبداعي .

ومع تفرد المكان ودلالاته الخاصة بين العناصر السبعة إلا أنه يصعب فصله أو إخراجه من المتن أو تناوله على حدة ؛ وذلك لكون النص الروائي بمثابة بنية تتضافر في تشكيلها مجموعة من العناصر المتقاطعة كما أشير سابقاً .

وأركان (فورستر) السبعة في الرواية هي: (القصة، والشخصيات،

والحبكة، والخيال ، والنبوءة ، والنمـوذج ، بالإضـافة إلى الإيقـاع)[١٢]، وهـذه العناصر السبعة لا تتحرك في فراغ أو تسير في فضاء بلا وسيلة ولكنها كلها - إن لم يكن أغلبها - ينطلق من مكان في الرواية ليصل إلى مكان آخر بغـرض تحقيـق هدف ما مما يجعل المكان " ليس عنصراً زائداً في الرواية ؛ فهـو يتخـذ أشـكالاً ، ويتضمن معاني عديدة ، بل يكون في بعض الأحيان هو الهدف من وجود العمل كله[١٣] " .

(وفورستر) صاحب الكتاب النقدي المهم في تاريخ الرواية لـه روايتـان الهدف من وجودهما في الأسـاس هـو المكـان ذاتـه (الممـر إلى الهنـد ١٩٢٤م) و(مكان تخشاه الملائكة١٩٣٩م)[١٤]، كما أن أهم روايات (ميشيـل بوتـور) - تلك التي جلبت له الشهرة كواحد من أهم الـروائيين الفرنسـيين - هـي روايـة (الطريق إلى ميلانو ١٩٥٤م)[١٥] .

وقد اجتهد رواد الرواية الجديدة في تحويل المكان من مجرد خلفية مزخرفة صامتة تتحرك أمامها الشخصيات وتقع بـالقرب منهـا أو فيهـا الأحـداث إلى عنصر فاعل متداخل يعبر عن مكنونات الشخصية وتفاعلها مع الأحداث ، بل أحياناً تدب عناصر الحياة في المكان الجامد ليحمل بعض الأفكار والرؤى[١٦] .

وإذا كان هناك من الدارسين من يختزل الرواية وبناءهـا الفنـي في كتلتـين متلاصقتين متداخلتين هما (البنية الوصفية والبنية السردية) ، فإن الوصف هـو الوسيلة الأساسية في تصوير المكان، وتشييد معالمـه ، وإعـادة إنتاجـه، وشـحنه بالدلالات داخل النص الروائي ؛ فتقنية الوصف ما هي إلا " محاولـة لتجسـيد مشهد من العالم الخارجي في لوحة مصنوعة مـن الكلمات ، والروائـي عنـدما يصف لا يصف واقعاً مجرداً ، ولكنـه يصـف واقعـاً مشـكلاً تشكيلاً فنيـاً ، إن الوصـف في الروايـة هـو وصـف لوحـة مرسـومة أكثـر منـه وصـف واقـع

موضوعي[١٧] " ، وبين الواقع المجرد والواقع الموضوعي تظهر إمكانات الروائي الفنية ، ويظهر تمكنه من أدواته ودرجة إحساسه بجماليات المكان وقدرته على الوصف والتصوير الفني ، لينطلق إلى درجة أخرى من وظائف الوصف المتعددة ، متخطياً التصوير الفني الجميل للمكان ، أو التمهيد للشخصية التي ستخترقه إلى وظيفة إيهامية يشعر المتلقي من خلالها أنه " يعيش في عالم الواقع لا عالم الخيال ويخلق انطباعاً بالحقيقة أو تأثيراً مباشراً بالواقع[١٨]".

ووصف المكان في الرواية سواء كان قائماً على مبدأ الاستقصاء وذكر كافة تفاصيل المشهد، أو قائماً على مبدأ الانتقاء الذي يرسم الخطوط العريضة تاركاً الباقي لفطنة وذكاء المتلقي ، إلا أنه في البداية والنهاية " سواء جاء في صورة مشهد وصفي أو مجرد إطار للأحداث ، فإن مهمته الأساسية هي التنظيم الدرامي للأحداث "[١٩]، إلا أن بعض الروائيين قد يُغرب في وصف مشاهد المكان ، أو يقدمه بصورة عائمة ، أو مبالغ فيها بحيث يصعب على المتلقي الوقوف عليها بنفسه ما لم يسلط الروائي أضواءه الكاشفة على معالم المكان ، ويعمق الإحساس بجمالياته كما في تصوير الشخصيات ، فالفروق بين شخوص الرواية وشخوص الحياة الحقيقية الواقعية ، تتجلى حين يكشف الروائي عن الشخصية أكثر مما يلم به المتلقي ويعرفه في الحياة الطبيعية ، فيتحول المشهد التخيلي ، أو المكان الروائي إلى مكان يتفاعل مع إيقاع الحياة ، ويتأثر ويؤثر في شخوصها وفقاً لوجهة نظر الروائي التي قد تطابق أو تخالف الواقع ، أو ربما تؤدي إلى خلق رؤية مزدوجة تثري العمل الروائي بمزيد من الإيحاءات والدلالات .

وتتميز مقاطع الوصف في العمل الروائي بنوع من الاستقلال النصي

النسبي، ويقف وصف المكان بالذات بمفرده لوحة ثابتة يمكن استخراجها من الرواية كوحدات منفصلة يمكن إخضاعها لمزيد من الفحص والتمحيص وإلقاء المزيد من الأضواء عليها ، إلا أن وصف المكان بصفة خاصة يخضع في المقام الأول لخبرات الروائي، ومعرفته الدقيقة بتفاصيل المكان الواقعي، أو قدرته على تصوير المكان المتخيل وإيهام المتلقي بواقعية المكان .

ويمكن تقسيم وصف المكان في الرواية السعودية إلى قسمين ، ليس من السهولة الفصل بينهما، ولكن يمكن الاتفاق على تسميتهما (بالوصف الساكن والوصف المتحرك)، وإن كان يجمع بينهما ما هو أهم من الوصف وهو الإحساس بالمكان ذاته ، وهو ما يخرج عن دائرة سيطرة الروائي إلى مراكز الاستقبال لدى المتلقي ، حيث توجد مراكز الإحساس بداخلنا ، أو في العقل الباطن ، وليس له علاقة - بالضرورة - بما يحدث بالخارج كما يقول (باشلار) : " إننا حين نقرأ - مثلاً - وصفاً لحجرة نتوقف عن القراءة لنتذكر حجرتنا ، أي أن قراءة المكان في الأدب تجعلنا نعاود تذكر بيت الطفولة "[٢٠]، وهو ما أطلق عليه (رينيه ويليك) و (آوستن وآرن) في كتابهما (نظرية الأدب) الخلفية الاجتماعية والثقافية وسيكولوجية القارئ ، ومن ثم يصبح المكان ووصفه تعبيرات مجازية عن الشخصية ؛ لأن بيت الإنسان امتداد له ، فإذا وصفت البيت فقد وصفت الإنسان [٢١].

ولا خلاف بين الوصف الساكن والمتحرك ولا تعارض بينهما ؛ فهدفهما واحد وهو تصوير المكان والتمهيد للشخصية التي ستخترقه ، كما يستخدم كلاهما اللغة كأداة وصفية ، ورغم تقاربهما في الغرض والأدوات المستخدمة إلا أن هناك تبايناً في تأثيرهما على نفسية القارئ وتلقيه وإحساسه بجماليات وصف هذا المكان أو ذاك .

١- الوصف الساكن :

المكان في الرواية يشكل عالماً من المحسوسات قد تطابق الواقع أو تخالفه، يتم تقديمه في صور متماسكة أو متناثرة تستمد بعض أصولها من فنون الرسم والتصوير . ويعد الوصف الساكن للمكان هو بمثابة طوبوغرافية الموقع بكل مكوناته ، وتصوير لطبيعته وأبعاده باستخدام مفردات لغوية منتقاة تساعد على تقوية الإحساس بجمالياته بواسطة العرض الذي يسلط الضوء على زاوية الرؤية من خلال ما عرف بالعدسة المتسعة الزاوية والضيقة الزاوية[٢٢] .

وربما كان نعته بالسكون يعني أنه أقرب لما يسمى بلوحات أو مشاهد الطبيعة الصامتة والتي لا ينتقل الإحساس بروعتها بسهولة إلى المتلقي ما لم يكن الفنان أو الروائي يمتلك أدواته باقتدار لتترك أثرها على نفسية المشاهد أو المتلقي .

وكما في فن الرسم والتصوير يتطلب الوصف الساكن قدرة فنية عالية من الروائي تمكنه من اجتذاب المتلقي، وإيقاظ منبهات الإدراك لديه ، ودفعه إلى تحسس مواطن الجمال في الوصف الذي يفترض أن يأتي متداخلاً ممتزجاً مع بنية الخطاب الروائي لا منفصلاً عنه ، مما يجعل القارئ منفعلاً بالوصف ، متأثراً به لا يستعجل توقفه للدخول في الحدث حيث إن " البناء هو مفتاح نجاح الروائي "[٢٣] ، سواء كان البناء تحت مسمى الوصف أو السرد .

وإذا كان الوصف الساكن ينهض بمهمة تقديم المكان بأبعاده ومحتوياته من خلال صور طوبوغرافية ثابتة غير متحركة ، فإن الوصف الساكن يظل له دوره المهم في التمهيد لأحداث وشخوص قادمة ستخترق المكان .

ويكاد الوصف الساكن للمكان يخلو من حركة الشخصيات والأحداث ؛

لأن الزمن الروائي يتباطأ إيقاعه حين تبدأ عملية الوصف، مما يفسح المجال للمكان بأشيائه وتفاصيله وجزئياته بإثبات حضوره المكثف أمام عدسة الوصف تمهيداً لاستقبال الحدث والشخصية لمنحهما المعنى والدلالة (٢٤)، سواء على مستوى البناء الدرامي للأحداث الخارجية وتفاعلها مع الشخصيات، أو على مستوى تأثيرها في المتلقي مما قد يساعد - مجازاً - في بث نوع من الحيوية في هذا الوصف الساكن لتهيئة القارئ للدخول والانتقال من البنية الوصفية إلى البنية السردية للرواية .

وإذا كان الوصف هو الوسيلة الأساسية في تصوير المكان وتقديمه في النص الروائي من خلال صور بصرية تحيل المقروء إلى مرئي فتجعل إدراكه ممكناً في مخيلة المتلقي، فإن اللغة هي إستراتيجية الوصف التي يعتمد عليها في بنائه للمكان وبيان جزئياته وأبعاده، بل يحدث أحياناً أن تضفي المفردات البيئية نكهة مميزة للمكان، وتمنحه بعض خصوصيته فتُسهم في تقريب المسافة بين الموقع أو المكان الحقيقي أو الواقعي وبين المكان المتخيل .

وفي رواية (لا ظل تحت الجبل) لفؤاد عنقاوي يحضر الوصف الساكن من خلال تقديم صورة بصرية لبيتٍ من بيوت مكة المكرمة : " كان البيت - كبقية بيوت مكة - مبنياً بالحجر الصوان .. يتألف من خمس طبقات .. وتسكن فيه أسرة واحدة .. يخصص الطابق الأول للمدخل والدهليز ومقعدين وبيت خلاء، ثم الطابق الثاني والثالث والرابع، ويتكون من مجلس كبير وصُفَّة ومَخلوان، وبيت خلاء .. أما الدور الأخير فقد أُعد ليكون فيه المبيت والخارجي والمطبخ، وهناك تقضي الأسرة كل أوقاتها .. ويُستقبل الزوار في أحد المجالس .. أما الدور النهائي فلا غرف فيه سوى الأسطحة التي ينعم أفراد الأسرة بالنوم فيها تحت سماء صافية ونجوم ساطعة أيام الصيف " (٢٥).

فالأنموذج السابق هو وصف ساكن لطبيعة صامتة ، لبيت من بيوت مكة ، ولكنه يقوم (بوظيفة بنائية) تضمن تماسك النص ، وتهيئ المكان الموصوف لبدء الأحداث التي سيشهدها؛ فكأن هذا الوصف هو محاولة لتهيئة المتلقي أيضاً وإعداد الشخصيات لتقبله، وقد اعتمد الروائي على مبدأ الانتقاء في وصفه لا مبدأ الاستقصاء ، فتجاهل ذكر التفاصيل الدقيقة في البيت من أبواب ونوافذ أو حتى لونه الخارجي، وإن كان مبنياً بحجر الصوان ليترك فرصة لخيال المتلقي لاستكمال الصورة .

كما حاول (عنقاوي) في روايته (لا ظل تحت الجبل) أن ينوِّع في أساليب وصفه بين الانتقاء أحياناً ، والاستقصاء في أحيان أخرى حيث نجده يصف إحدى حجرات المنزل وصفاً دقيقاً لا يترك منها ركناً إلا ويصوب عدسته الروائية إليه،ولا يترك لوناً أو أثاثاً من محتويات الحجرة إلا ويظهره للمتلقي ، وقد اكتسب المكان خصوصية ومحلية من خلال بعض المفردات الشعبية التي كانت تستخدم في منازل مكة قديماً :" كانت الحجرة بمثابة المجلس ، صفت على جميع أطرافه (الكرَويتات) ووضعت عليها (الليَّانات) ومن فوقها فرش بساط أحمر، ورصت من فوقها المساند المعمولة من (الطِّرف)، وغطت أطرافها (البيَّاضِية) المطرزة ، وقد ازدانت (بالتَّنتَنَة) ..وغطى أرضية الغرفة (حنبل هندي) (بُقَش) فرشت من تحته (خَصفة تكروني) لتمنع التراب". ولم ينسَ أحد أركان الغرفة التي "وضعت (نَصبْة الشاهي) عليها (السموار) الفارسي، والفناجيل (المسكوفي) والملاعق "(٢٦) .

ويسير عبد العزيز مشري على نفس النهج والمنوال الاستقصائي في معظم أعماله الروائية، فنجده يكثر في وصفه من ذكر التفاصيل الدقيقة فلا يترك شاردة ولا واردة إلا ذكرها ؛ فحين يصف إحدى الغرف في رواية (الغيوم ومنابت

الشجر) تراه يستخدم عدسته التصويرية راصداً معظم محتوياتها حتى الجزئيات الصغيرة فيها من خلال لوحة تفصيلية مليئة بالمفردات المحلية: " وسط الغرفة (مشب الملَّة) ، وهو مركز (الطبخ والنفخ) ، حيث يتم ردم الرماد وبقايا الجمر على (المشهف) الحديدي أو الفخاري ، وتحته تنضج (خبزة العيال) كل يوم ماسورة مياه بفتحة ضيقة .. تقرب عند الحطب ، وينفخ في الجمر القليل من الطرف الآخر لتشتعل النار .. في الركن المقابل لمدخل حجرة (الحريم) عدد من الأكياس (الخيش) لا يتعدى أصابع اليد ، ومنتفخة بحبوب الحصاد ، وقد بان من الثقوب الصغيرة التي نقرها الدجاج .. الشعير ، الحنطة ، الذرة، واتضحت بغير تناسق حركة الإبرة والخيط لردع اندثار الحبوب مكان نقر الدجاج .. على رف قصير أمام فتحة الباب ، صفيحة (جالون) مملوءة إلى ما فوق النصف بالجاز ، عند عتبة الباب الداخلية ، تتناثر أحذية بلاستيكية ومطاطية ، (وما انقلب منها فيجب تعديله ، فلا يجوز أن يكون ظهر الحذاء في وجه السماء .. مثل (الطاسة) على الرأس ، وويل للذي يبول واقفاً ، فعذابه في الآخرة شديد ، إن من يفعل مثل هذه الفعلة فقد قلَّد النصارى ، وما النصارى إلا كفار من كفار لا نعبد ما يعبدون ، ولا يعبدون ما نعبد)[٢٧] .

فمقاطع الوصف السابقة وإن كانت ذات منحى استقصائي تفصيلي دقيق إلا أنها جاءت حاملة معالم بارزة موحية لتثبيت وضعية اجتماعية[٢٨]، وتوثيق نمطٍ لأسلوب الحياة التي سادت في فترة تاريخية محددة عاشها شخوص الرواية وتفاعلوا معها تأثراً وتأثيراً ، كما أن المقطع الأخير لا يخلو من دلالات تربوية استطاع الروائي أن يمزجها في أثناء وصفه بطريقة واعية دون أن يقع في شرك التقريرية الباردة .

"فكثير من معالم المكان داخل النص هي إشارات زمنية لها دلالاتها "[٢٩]،

كما أنها تنهض أيضاً (بوظيفة إيهامية) تتقاطع مع (الوظيفية البنائية) التي ذكرت سابقاً ؛ فكأن وصف المكان والعناية بأشيائه ومحتوياته الصغيرة والدقيقة وشحنها بالدلالات ، يؤسس لمفهوم (جماليات التفاصيل) ، فكلما " دقت التفاصيل ازداد توهم القارئ بواقعية النص"(٣٠) .

وإذا كان (ستندال) يرى " أن الوصف القائم على التفاصيل يحد خيال القارئ ويقتله" (٣١) ، فإن هذا الرأي لا يمكن قبوله بشكل مطلق ؛ فكثير من النصوص الروائية تحوي مقاطع وصفية ذات منحى استقصائي إلا أنها غنية بكثير من الدلالات ، ومن ثمَّ فإنها لم تحد من خيال المتلقي ، بل على العكس من ذلك كانت حافزاً لخياله لينطلق إلى آفاق بعيدة بحثاً عن تأويل الدلالة وكشفاً عن العلاقات الخفية بين المكان الموصوف و ردود أفعال الشخصيات ومواقفها منه .

ويجدر التذكير في هذا السياق بأن مقاطع الوصف في النص الروائي- في أغلبها الأعم - لا تأتي بلا مسوغ ، وإنما ترصدها عدسة الروائي ، إما للتعرف على مستوى الشخصية الاجتماعي وذوقها وطبعها ومزاجها ،وإما تمهيداً للمكان الذي ستتماس معه الشخصيات ، وإما لبيان وضعية اجتماعية وتاريخية معينة ، وإما توثيقاً لنمط من العيش ساد في فترة سابقة ، وهو ما نراه في بعض الروايات السعودية ذات الاتجاه الواقعي .

وأياً كان الهدف من الوصف، فإن الروائيين يتفاوتون في الاستفادة من تقنية الوصف المكاني وتوظيفها بشكل مؤثر يخدم البناء الروائي كله ، ويعمق درجة الإحساس به على المستوى الجمالي .

وتكاد المقاطع الوصفية الساكنة للمكان ذات الاستقلال النسبي تتضح في معظم أعمال الروائيين السعوديين ، وهي مقاطع تقترب من (التقرير المفصل) ،

ولا سيما في الروايات التي تمثل مرحلتي التأسيس والتجديد ذات الاتجاه الواقعي التسجيلي الوثائقي كأعمال (حامد دمنهوري ، وإبراهيم الحميدان ، وعبد العزيز مشري ، وفؤاد عنقاوي ، وطاهر عوض سلام) ، إلا أن الوصف المكاني في روايات مشري يبرز أنموذجاً مغايراً إلى حد ما عن الأعمال التي تمثلها مرحلته ، أما مرحلة التحديث فلم يحفل كتابها كثيراً بالوصف الساكن ، وإنما برزت مقدرة كثير منهم بشكل واع في توظيف الوصف المتحرك وشحنه بكثير من الدلالات ، ومزجه بطرق المناجاة وحديث النفس ، وهو الأمر الذي سيتضح حين نتحدث عن الوصف المتحرك .

ونختم مبحث الوصف الساكن بهذا المقطع الوصفي من رواية (سفينة الضياع) (لإبراهيم الحميدان) ؛ لتكتمل الصورة وتقترب من هدفها المحدد: " كان المستشفى من طابقين اثنين .. فالجزء الأرضي منه يحوي عنابر المرضى من الرجال في جانبيه على امتداد واحد مستقيم بعرض المبنى .. يفصل بين الجهتين رواق طويل ينتهي بالمطابخ والمستودعات . في حين يبدأ من المدخل الرئيس الذي نصبت بالقرب منه غرفتان متقابلتان تليهما باحة صغيرة ،ثم (إفريز) على جانبيه رصت غرف العيادات العشر ـ لتنتهي بمدخل جانبي صغير خاص بالإسعاف الليلي " (٣٢) .

فهذا المقطع الوصفي التفصيلي يقدم لوحة ثابتة مستقلة ، ويبدو أن الروائي جاء به متأخراً بعد حوالي تسعين صفحة ، ليمهد به لقوله بعد ذلك : " كان الصعود إلى العنبر النسائي محذوراً ليلاً ، أما في النهار فمن الصعب السيطرة على النظام إذ أن وجود عيادة الأطفال والنساء في ذلك الطابق تفسح المجال لتسلل المتطفلين "(٣٣) .

فقد كان لا بد من تقديم هذا الوصف الساكن لتصوير المكان وشرح

أبعاده الهندسية، وتحديد موقع سكن الممرضات ، حتى يتسنى للمتلقي فهم دوافع الحرج الذي استشعره (البطل / عيسى) عندما ذهب لزيارة (الممرضة / عبير) " إذ أنه رغم مضي عامين ونيف منذ التحاقه بالخدمة في المستشفى لم يسبق له قط أن دخل جناح سكن الممرضات .. " ، وحتى بعد أن طرق الباب كان " كله رجاء في أن لا يشاهده أحد زملائه في (العزبة) بمثل هذه الوقفة المريبة كيلا يصبح مادة لسخريتهم وتعليقاتهم فيما بعد .. "[٣٤].

وهكذا رأينا كيف يقوم الوصف الساكن للمكان بدور مهم بوصفه جزءاً لا يتجزأ من الإعداد للحدث والتمهيد له ، وتقديم الشخصيات وتصويرها ، ومن هنا فكل مقطع من مقاطع وصف المكان له أثره المباشر أو غير المباشر في بناء الشخصية وتطور الحدث[٣٥]، وربما امتزجت رؤية البطل بمنظور الروائي فتحوله- على الأقل مرحلياً -إلى "رسام ديكور ورسام أشخاص"[٣٦].

ومن خلال النماذج الثلاثة التي ذكرناها آنفاً (عنقاوي ومشري والحميدان) رأيناهم قد تحولوا في وصفهم الساكن للأماكن إلى رسامي ديكور وناقلي طبوغرافية، وكأن المكان موقع محايد يتم تصويره من وجهة نظر الروائي دون وضع لمسات إنسانية قد تثير خيال المتلقي باستثناء بعض اللمسات الفنية التي يضعها (مشري) على بعض مقاطعه الوصفية للأماكن ، وما لم يمتلك الروائي أدواته الخاصة المميزة في وصفه الساكن قد لا تتحرك مشاعر المتلقي لاستقبال الفكرة والإحساس بجماليات المكان ، وهي غايات يهدف الكاتب إلى التعبير عنها في نصه الروائي ، وبخاصة تحويل المكان من مجرد موقع موضوعي إلى مكان متخيل يفيض بشتى الدلالات والرموز .

ويمكننا القول بأن الوصف الساكن للمكان من أكثر جزئيات العمل الروائي استعانة واستعارة لخصائص الفنون الأخرى غير الأدبية، وإذا كانت "

الفنون الأدبية أصبح بعضها يستعير من خصائص الفنون غير الأدبية كالفن التشكيلي والموسيقى والسينما وغيرها "[٣٧] فإن الوصف بصفة عامة من أكثر الجزئيات في العمل الروائي استعارة لأدوات الفن التشكيلي من ألوان وتنويعات ؛ فمن فن السينما والتصوير الفوتوغرافي : استخدامه للكاميرات والعدسات بمختلف أنواعها سواء كانت عدسة متسعة تصور المشهد ككل دون الوقوف على التفاصيل أو باستخدام عدسة ضيقة تقرب المكونات البعيدة، وتركز عليها وتكبرها في لقطات تحول المتلقي إلى عين راصدة ليرى ما يراه البطل ، أو ما لا يقدر على رؤيته من خلال المنظور الذي يسمح به الروائي دون غيره .

وعلى الرغم من جماليات الوصف الساكن في العديد من الروايات السعودية ، إلا أنها في الغالب الأعم لا تخرج عن حيز الوصف الطبوغرافي الذي " تصوره الرواية بدقة محايدة لتنقل أبعاده البصرية ومسافاته وجزيئاته"[٣٨] . إلا أن هذه الأبعاد والمسافات في حال نقلها على يد روائي يمتلك أدواته باقتدار، ويستخدم لغة محملة بالرموز والإيحاءات قد تثير خيال المتلقي ويصبح هذا المكان ومن خلال الوصف - حتى وإن كان ساكناً - مكاناً مميزاً في الرواية وقادراً على تحريك مشاعر المتلقي وتهيئته للأحداث والسرد الروائي مروراً بالوصف المتحرك للمكان .

٢ - الوصف المتحرك:

إذا كان الوصف الساكن هو طبوغرافية المكان بأبعاده الهندسية والبصرية وجزئياته بحيادية تامة ، فإن الوصف المتحرك ينقله من الثبات إلى التفاعل ، ومن الحيادية إلى الانحيازية مع شخصيات العمل الروائي أو ضدها ، متفاعلاً ومتأثراً ومؤثراً ؛ فهناك من الروائيين السعوديين من تجاوز الوصف الساكن

المحايد إلى وصف متحرك - ولا سيما في مرحلة التحديث - متداخل مع بقية عناصر الرواية المتعارف عليها ، بل هناك من قدم " لنا المكان عنصراً من عناصر الشخصيات " [٣٩] يسهم في الإحساس بجماليات المكان سلباً أو إيجاباً ، ويتحول المكان من مجرد إطار للزمن ومنسق للأحداث إلى تفعيل الإيقاعات الداخلية للشخصيات نفسها ، دافعاً إياها إلى التمازج مع المكان وتحويله من مجرد خلفية جدارية جمالية إلى كيان متحرك .

ففي رواية طاهر عوض سلام (قبو الأفاعي) يكاد الوصف ينبض بالحياة : "الشمس ترسل أشعتها العسجدية على التلال المتلاحمة ، ولم يطل بهم المسير فقد ظهرت أمامهم الأشجار المطلة على الوادي في حللها الخضراء الزاهية .. بدت متحفزة لاستقبال أشعتها الدافئة بعد ليلة ماطرة .. وثلوج متساقطة .. وأخذ النسيم العليل يتسلل إلى أغصانها وهي تميل متعانقة في تيه وخيلاء ، ليمسح عنها قطرات الطل الحائرة .. "[٤٠] .

كما يتجاوز (إبراهيم الحميدان) الوصف الطبوغرافي الساكن للمستشفى إلى وصف متحرك يقترب من (أنسنة) المكان فيمنحه بعض جوانب الشخصية المستقلة التي تدفع المتلقي إلى اتخاذ موقف منها ، يقول في رواية (سفينة الضياع) :"مبنى كبير .. ذلك حق .. ولكنه أجوف .. أصم .. يستحوذ على تفكيرك بالرغم منك . إنه يشدك إليه عنوة.. كالسفاح الذي تمقت جرائمه وإن لم تستطع إبعاد شبح صورته عن مخيلتك . مبنى يخيل إليك أنك تراه حتى لو ابتعدت عنه مئات الأميال ، وكأنما زرع في صحراء حرشاء . لقد انطبع في ذهنك وفي تصرفاتك .. وردهاته الكثيرة الضيقة تستبعث إلى خواطرك حركته المائجة التي لا تهدأ ، وإن فترت في بعض الأحيان - طيلة النهار حتى لتستشعر بالوحشة حينما تمرق من إحداها فتلقى الهدوء ينيخ بكلكله على أرجائها،

فتتصور أن موتاً فجائياً حل بالوجود ما عداك .. "[٤١] .

وفي رواية (طاهر عوض سلام) (فتشرق من جديد)نموذج واضح بين التمازج الحسي والنفسي بين الشخصية الرئيسة في الرواية (أسماء) وبين المكان : " فلما دخلت منزل زوجها وجدته يتكون من حوش واسع يحتوي على حجرة قديمة من اللبن مسقوفة بأعواد (الدوم و المض) وسعف النخيل، وفي واجهتها سقيفة من الأخشاب مغشاة (بالقش والخسف) ، وفي داخل الحجرة أربعة أسرة خشبية قديمة ... وفي قاعة الغرفة حصيرة مفروشة مثقلة بالأوساخ والأتربة ... كما يطالع الداخل من الباب شجيرات من الحنّا والريحان وقد استحالت إلى الذبول "[٤٢].

فهذا الوصف المتحرك يعكس الحال النفسية(لأسماء) والتي انتقلت إلى بيت زوجها قاسم ، هذا البيت الفقير يعكس انقلاب حالها ويصبح له دلا لته الاجتماعية وتشابك العلاقات وتحولها ، فحتى شجيرات الحنّا والريحان قد استحالت إلى ذبول ليكشف أن الأمور إن لم تكن سارت تجاه الأسوأ ، فهي في طريقها إليه ، وتحول المكان من مجرد منزل قديم له بصمة حقيقية على (أسماء) . "وإذا كان المكان يتخذ دلالته التاريخية والسياسية والاجتماعية من خلال الأفعال وتشابك العلاقات ، فإنه يتخذ قيمته الحقيقية من خلال علاقته بالشخصية "[٤٣] . والحقيقة أن المكان بوصفه المتحرك يهيئ المسرح الروائي إلى حدث ما مصبوغ بالألوان التي وضعها الروائي من عتمة أو ضياء ، من ظلمة أو نهار ، ليخرج من البنية الوصفية إلى البنية السردية كما في رواية (طاهر عوض سلام) الأخرى (الصندوق المدفون) حيث " أسرعت خضراء عائدة إلى غرفتها المظلمة في انتظار زوجها بالطفل - الذي جاء به حسان ، وخلال هذه الفترة كان حسان قد انتهز الفرصة وانسل بخفة متوارياً في الظلام "[٤٤] . هذه

الظلمة وهذه الغرفة التي لم ندر ما بها من أشياء ولا نعلم شيئاً عن مساحتها، ولكنها كانت مظلمة للدلالة على ظلمة مستقبل الطفل الرضيع وضياعه في جنبات الرواية طويلاً بين الأمل والرجاء .

ولذا فإننا نجد أن الحركة في المكان تجسد الحياة الباطنية لدخائل النفوس البشرية على جميع المستويات ، كالقلق الذي يمكن تجسيده من خلال حركة الذهاب والإياب في المكان نفسه[٤٥] . وهو الشعور الذي يتجسد داخل المكان فتغيب الرؤى ، وتتصارع الأفكار، وقد صوره فؤاد عنقاوي في روايته (لا ظل تحت الجبل) حيث تجسد القلق في حركة (سعد) وضاع الطريق من بين أقدامه وفقد بوصلة المضي قُدماً في الطريق الصحيح ، مما أغضب عليه والده وأثار شفقة أخيه : " لم يذهب سعد إلى الطواف كما أمره أبوه .. بل مشى إلى الجهة المقابلة من باب إبراهيم ، ومر من تحت (المقام الحنفي) ، ثم وقف أمام بئر زمزم، وشرب من السبيل ، وأخذ طريقه بعدها إلى باب السلام هائماً ليست له غاية ولا هدف ، علت غشاوة من الضياع عينيه وطغت على أفكاره موجة من السخط والندم "[٤٦] .

لقد تحول وصف المكان الهادئ الآمن ليتعارض مع خواطر نفسية (سعد) المضطربة وسخطه وندمه وتحول وصف المكان بجميع مستوياته ودقة وصفه من باب إبراهيم وحتى بئر زمزم إلى وصف متحرك يعكس آلام سعد النفسية، وبدلاً من السكينة التي تفرضها قدسية المكان ، لم تطفئ مياه بئر زمزم نفسه- بوصفه شخصية مركزية في الرواية- وتحول المكان إلى شخصية فاعلة كبقية شخصيات الرواية .

وقد يكشف وصف المكان تشابك العلاقات وارتباط الماضي بالحاضر وانعكاس ذلك كله على الشخصيات ، وربما أغنى الوصف عن مقاطع السرد:"

في طريقك إلى الوادي - حركة - وهو يصطبغ بغطاء بقعة خضراء متناثرة متقاربة ، وأنت تخلف البيوت وراء اتجاهك ... هناك ، إذا أخذتك التفاتة نحو اليمين ، مشتملاً عينك شواهد القبور المنخفضة ... بعضها من حجر المرو الأبيض ... على بعد ثلاثة قبور من طرف المقبرة ، قبر تهدمت حوله الحجارة القصيرة ... يقول لك أهل القرية ممن يعرف (المدافن) أن (حليمة) زوجة (مطر) ترقد هنا منذ عشرين عاماً "[٤٧].

فلقد استخدم عبد العزيز مشري الوصف محاولة منه للقفز على السرد وللحد من تدفقه، وقد استطاع بوصفه المتحرك للمدافن عن طريق " التفاتة نحو اليمين " و " على بعد ثلاثة قبور من طرف المقبرة " العودة بالمتلقي إلى الوراء لمدة لا تقل عن عشرين عاماً ليجد (حليمة) زوجة (مطر) قد توفيت حينذاك ودفنت في هذا المكان الذي يعرفه أهل القرية ، ليتحول المكان ووصفه إلى دلالة تاريخية أغنته عن سرد بعض التفاصيل غير المهمة .

والوصف المتحرك للمكان بالإضافة إلى دلالته التاريخية والاجتماعية يغني في كثير من الأحيان عن الالتزام بتسلسل الأحداث ، ولذا يستطيع الروائي أن يخرج المكان من ظرفيته المعتادة إلى ظرفية غير معتادة ، وذلك من خلال قدرته على توجيه الشخوص للقيام بفعل ما وفق ما يقتضيه الجو النفسي الخاص في تلك اللحظة الوصفية للمكان مع دمج الزمن وجزئياته ..حركته وسكونه ليشهد حدثاً أو مجموعة من الأحداث[٤٨]، وهو ما فعله طاهر عوض سلام في روايته (قبو الأفاعي) حيث وصف القرية وهدوءها : " الساعة بعد منتصف الليل ، السكون الشامل يخيم على القرية الهادئة الوادعة قرية (الحسيني) حيث تحتضن أرض (القعيساء والقاسم بن علي وطن الذروى والهباشي والسبعي) وغيرهم وغيرهم من أباة الضيم وعبيد الأضياف، القرية التاريخية

التي تقبع على ربوة عالية من الرمال وتشرف على مصب الوادي الفسيح "[٤٩] .. ماذا في هذا السكون والوداعة .. ؟ " ترقد العجوز زهراء على سريرها الخشبي وفي المقابل ترقد ابنة عمتها جميلة صاحبة المنزل .. " ويتهيأ المتلقي لما قد يحدث وينتظر الحدث أو الأحداث القادمة .

هذا الاحتفاء بالوصف الزمني لا يأتي إلا من خلال الجدل المكاني المصاحب له، ولهذا يأتي المشهد - المكان - أو الوصف المتحرك على مسافات ممتدة تنبع بعضها إن لم يكن كلها من حركة الشخصيات النفسية، أو من تخيلات المتلقي وتزيد شوقه إلى متابعة الأحداث وتلاحقها .

ومن هنا يتحول الوصف المتحرك للمكان إلى عنصر من عناصر الشخصيات الروائية لا يقل أهمية عن الشخوص أنفسهم وتداعياتهم وتشابك أفعالهم وعلاقاتهم ، ويصبح للمكان قيمة حقيقية يساعد في تنميتها الوصف بنوعيه (الساكن والمتحرك)، ويمتزج السرد بالوصف مذاباً في الزمن ليصبح العمل الروائي كتلة متماسكة لا يطغى فيه عنصر على آخر، ويتحول إلى سبيكة يصعب فصل ذراتها وإعادة تفتيتها إلى عناصر منفردة مما يعطي الأعمال الروائية أبعاداً جديدة من التميز والتفرد وبالتالي التأثير والإقناع .



هوامش الفصل الخامس :

(١) حسن نجمي: مرجع سابق :٧١ .
(٢) انظر : د.سيزا قاسم : مرجع سابق : ٨١ .
(٣) انظر : د. صلاح فضل : نظرية البنائية في النقد الأدبي ، مكتبة الأنجلو المصرية – القاهرة : ٤٤٠ .
(٤) انظر : د.حسن نجمي : مرجع سابق ٧٠ .
(٥) انظر: د. عبد الملك مرتاض : مرجع سابق :٢٨٩.
(٦) انظر: آلان روب جرييه : نحو رواية جديدة ، ترجمة: مصطفى إبراهيم ، دار المعارف ، القاهرة : ٢٣.
(٧) خالد حسين : مرجع سابق : ١٢٥ .
(٨) حميد لحميداني : مرجع سابق : ٦٩.
(٩) نفسه: ٦٨.
(١٠) انظر: ميشال بوتور: بحوث في الرواية الجديدة ، ترجمة :فريد أُنطونيوس ، دار عويدات ، بيروت ١٩٧١م: ٥٥ .
(١١) انظر : فورستر : مرجع سابق : ٦٧.
(١٢) نفسه : ٥٥.
(١٣) د.سيد بحراوي : مرجع سابق : ٣٣ .
(١٤) انظر : إي . أم . فورستر : المكان الذي تخشاه الملائكة ، ت : آمنة عبد الوهاب ، مطابع دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، ط١- ١٩٩٠م ، وعنوان الرواية: where Angels fear to tread، ولهذه الرواية عدة ترجمات آخرها ترجمة : منيرة المهاشير ١٤٢٤هـ بعنوان (حيث تخشى الملائكة أن تتنزل) .
(١٥) انظر : عصام محفوظ : عشرون روائياً عالمياً يتحدثون عن تجاربهم ، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر ، بيروت ، ط١- ١٩٩٨م : ١٣٥ .
(١٦) انظر : د.سيد بحراوي : مرجع سابق : ٢٧.
(١٧) د.سيزا قاسم : مرجع سابق :١١٠.
(١٨) نفسه:٨١ .
(١٩) نفسه:٨١ .
(٢٠) غاستون باشلار: مرجع سابق : ٤٤.

(٢١) انظر: رينيه ويليك ، و آوستن وآرن :نظرية الأدب، ترجمة : عادل سلامة ، دار المريخ ، الرياض ١٤١٢ هـ : ٣٠٥ .

(٢٢) انظر : د. محمد الشنطي : المكان في الرواية السعودية :٢٤٨.

(٢٣) أودين موير : بناء الرواية ، ترجمة : إبراهيم الصيرفي ، الدار المصرية ، القاهرة ١٩٦٥م : ٩٨.

(٢٤) انظر : خالد حسين : مرجع سابق ١٢٢.

(٢٥) فؤاد عنقاوي : مصدر سابق : ٥٩ .

(٢٦) نفسه : ٩٤.

(٢٧) عبد العزيز مشري : الغيوم ومنابت الشجر :٣٠ ، هذه وجهة نظر مؤلف الرواية لهذا الفعل (قلب الحذاء) ، والصواب أنها مكروهة عرفاً بين الناس وحسب ، ولم يرد نص شرعي بحرمتها ، أو عدم جوازها ، وكذلك فعل (التبول واقفاً) فهو ليس خاصاً بغير المسلمين، فلم يرد نص شرعي ينكره ، وقد ورد حديث عن الرسول صلى الله عليه وسلم يجيز هذا الفعل إذا أمن الإنسان رشاش البول وأذاه .

(٢٨) انظر :د. محمد الشنطي : فن الرواية في الأدب العربي السعودي المعاصر :١٤٢.

(٢٩) انظر :د. محمد الشنطي : المكان في الرواية السعودية : ٢٤٧.

(٣٠) د. سيزا قاسم : مرجع سابق : ١٦٦.

(٣١) نقلاً عن : نفسه : ٨٨ .

(٣٢) إبراهيم الحميدان : سفينة الضياع ، نادي الطائف الأدبي ، ط٢- ١٤٠٩هـ :٩٠.

(٣٣) المصدر السابق : ٩٠.

(٣٤) نفسه : ٩٢.

(٣٥) انظر : حسن محمود : بناء المكان في سداسية الأيام الستة لإميل حبيبي ، (علامات في النقد) شعبان ١٤٢٠هـ مج ٩ : ١٩٦ .

(٣٦) ميشال بوتور : مرجع سابق: ٤٦ .

(٣٧) حسن محمود : مرجع سابق: ١٩١ .

(٣٨) غالبا هلسا : مرجع سابق: ٨ .

(٣٩) د. سيد بحراوي : مرجع سابق:٣١ .

(٤٠) طاهر عوض سلام : قبو الأفاعي : ٢١ .

(٤١) إبراهيم الحميدان : سفينة الضياع :٧ .

(٤٢) طاهر عوض سلام : فلتشرق من جديد :٦١ .

(٤٣) محمد الباردي : الرواية العربية ، دار الحوار ، اللاذقية - ط١ - ١٩٩٣م :٢٣٢ .

(٤٤) طاهر عوض سلام : الصندوق المدفون : ٤٧.

(٤٥) انظر: غاستون باشلار : مرجع سابق: ٣٧ .

(٤٦) فؤاد عنقاوي : مصدر سابق : ١٢٧ .

(٤٧) نفسه : ١٢٧ .

(٤٨) انظر : د.سيد بحراوي : مرجع سابق:١٩ .

(٤٩) طاهر عوض سلام : قبو الأفاعي: ٩١ .



الفصل السادس

وظائف جماليات المكان

وظائف جماليات المكان

المكان في النصوص السردية يفترض ألا يكون مجرد خلفية باهتة تدور أمامها أو خلفها أو حولها الشخصيات والأحداث، بل لا بد أن ينهض المكان بوظائفه المحددة في ذهن المبدع(الراوي) ليترك أثره وصداه لدى المتلقي .

وحين يُهمل تأسيس المكان بجمالياته وتفعيل وظائفه، فإن النص / الرواية يخسر جزءاً مهمًّا من رونقه وجماله وفاعليته، ويتحول المكان إلى مجرد لوحة ساكنة، ويصبح عبئاً يثقل النص السردي، وتغدو شخوصه وأحداثه جامدة خالية من الحركة الفاعلة .

وربما حضر المكان بكثافة في بعض النصوص الروائية من خلال تركيزها على أماكن بعينها، إلا أنها افتقدت الركن الأهم من وظائف جماليات المكان حين أغفلت أو تغافلت عن "رؤيته في وحدته وتعقيده وأكثر من ذلك إلغاء الحضور الإنساني فيه" (١).

وإذا كانت الرواية بناء كليًّا يتشكل من مجموعة عناصر، فإن المكان عنصر مهم في هذا البناء له أثره الفاعل وإسهامه الجليل في تشييد عالمها من خلال جدلية التأثر والتأثير مع عناصرها الأخرى .

وتتجلى وظائف المكان في كيفية اشتغاله وحضوره، وربما كان الوصف من أهم وسائل تفعيل المكان عن طريق رصد أبعاده، وبيان معالمه وحدوده، تمهيداً للكشف عن دلالاته وتأثيره، وتعميق الإحساس بجمالياته .

ويمكن تحديد وظائف جماليات المكان في بعض المنجز الروائي السعودي بثلاث وظائف هي : الوظيفة النفسية، الوظيفة التخييلية، الوظيفة الإبلاغية .

وهي وظائف تتقاطع وتتداخل في مهامها لتوفر تماسك البنية الكلية في العمل الروائي وتشكل عالمه الفني تحقيقاً لهدف التواصل مع متلقيه .

١ - الوظيفة النفسية :

تبدو الوظيفة النفسية من أعقد وظائف المكان وجمالياته ؛ فهي وإن تقاطعت مع الوظيفتين اللاحقتين - الإبلاغية، والتخييلية - في قصدهما مستويات التلقي في المقام الأول، إلا أن الوظيفة النفسية ومن خلال هدفها المركب تتعامل مع طرفين في غاية الأهمية : طرف أول يمثله شخصيات الرواية حيث يؤثر المكان في سلوكهم وردود أفعالهم ويتحكم في تعامل بعضهم مع بعض .

أما الطرف الثاني : وهو لا يقل أهمية عن الأول فيتمثل في تأثير المكان على الوظائف النفسية للمتلقي سلباً أو إيجاباً ؛ فطريقة تقديم المكان ووسائل تفعيله في الرواية ، تعمل بشكل ملحوظ على تحفيز مجموعة من المشاعر المتباينة لدى المتلقي ، وتثير في ذهنه مزيداً من الصور والتداعيات المتداخلة التي تترسخ في وعيه، وتتشربها ذاكرته عن أمكنة الرواية وشخصياتها ، مما يمكنه في الوقت ذاته من التواصل والتآلف ، أو النفور والقطيعة مع النص الإبداعي بكافة عناصره .

وبما أن الشخصيات هي القاعدة الأساسية التي تنطلق منها وتعود إليها كل الأفعال وردودها المنجزة في أي نص سردي ، فإنها حتماً تشكل كيانات متحولة باستمرار ؛ فهي متغيرة دوماً، وأشد ما يكون هذا التغير في مستوياتها الداخلية ؛ لأنها في المحصلة صور مكررة لنماذج إنسانية تعيش في الواقع ، تفقد في النص السردي جانبها المادي المحسوس حين تعيد تشكيلها مخيلة المبدع بواسطة اللغة ، إلا أن صفاتها الإنسانية تظل قارة فيها ملازمة لها ، فهي كائنات ورقية لم تتخل عن صفاتها البشرية ، تتجاذبها الأفكار ، وتسيطر عليها

الانفعالات ، تؤثر وتتأثر بمحيطها المكاني وبظرفها الزماني ، قد تتسم أحياناً تحت ظروف خاصة ببعض الاضطرابات والعلل النفسية فتجعلها تتصرف بطرق غير سوية ، فتخرج عن معيار التوافق التام مع ذاتها، ومحيطها المكاني ، وبيئتها الاجتماعية .

ونتيجة لما تقدم فإن بناء الشخصية في أي نص سردي ، ومثولها أمام المتلقي ككيان متكامل هو بناء ثقافي . تحضر من خلاله الشخصية بكل أبعادها محدثةً نوعاً من التماهي - بفعل القاسم الإنساني المشترك- بينها وبين شخصية المتلقي (٢) .

وقد يتحول المكان في بعض النصوص السردية إلى شخصية فاعلة مؤثرة تهيمن على بقية العناصر الأخرى ، فتمارس سطوتها ، وتتجلى وظائفها النفسية من خلال علاقة جدلية بين الإنسان ومحيطه المكاني ؛ فالحنين الإنساني مثلاً يستدعي أمكنته التي توقظ " في مسارب النفس دفقات هائلة من الذكريات والأحداث والأشخاص والأحلام " (٣).

وربما يغادر الإنسان مكانه على مستوى الواقع الجغرافي ، إلا أنه يعود إليه رمزاً ليحتويه ويعلن انتماءه إليه ، ويتشبث به ليظل ينمو في وجدانه ، وهي الحالة النفسية التي عاشتها شخصية (حسن أو توفيق) في رواية (فخاخ الرائحة) ، بعد أن خطف من قريته (أم هباب) بالسودان ، وبتحول المكان يتحول معه (حسن) من حرٍّ إلى عبد يباع ويشترى ، ومن رجل إلى مجرد خصي ، ومن حسن إلى توفيق ، وهنا تتجلى وظائف المكان، فتحول الأخير قد جر خلفه تحولات هائلة موجعة تركت آثارها العميقة في نفسية الشخصية وفكرها ورؤيتها للحياة والناس ، ليصبح المكان القديم رمزاً يلوذ به حين تتحرك في نفسه لواعج الحنين " لكنني لم أكن أرى إلا النيل والأحراش ... وأم درمان وبور سودان وسواكن

... كنت أرى أمي تغسلني على ضفة النيل ذات يوم ربيعي "[٤].

على أن الوظيفة النفسية قبل أن تصل إلى مرحلتها النهائية تمر بثلاث مراحل أو جوانب متداخلة من الصعوبة بمكان محاولة الفصل بينها؛ فهناك الجانب المعرفي الذي يشتمل على الإحساس والانتباه والإدراك والتفكير والتصور والتذكر ، وهناك الجانب الوجداني بمكوناته من المشاعر والانفعالات والعواطف ، وأخيراً الجانب النزوعي الذي يصاحبه الفعل من حركة وكلام وإرادة وقدرات عامة أو خاصة [٥].

وبما أنه قد سبق الحديث بشكل مفصل عن الآثار النفسية للمكان بجانبيه الإيجابي والسلبي ، وما يتركانه من بصمات جلية على شخصيات الرواية [٦]، فإن الدراسة تكتفي هنا بالإشارة السريعة إلى أنموذج تداخلت في حياة شخصياته جوانب الوظيفة النفسية الثلاثة من معرفة ووجدان ونزوع ؛ فـ (طراد ، وناصر، وحسن أو توفيق) ثلاث شخصيات رئيسة في رواية (فخاخ الرائحة)، كل منهم يُذكِّره المكان بصباه وشبابه ، فيعود إلى أماكنه القديمة التي ترك في جنباتها شيئاً من طفولته وبراءته ، وتركت هذه الأماكن في وجدانه دفئها وسحرها وألفتها ، لقد أثرت الأمكنة في نفسية كل منهم بدرجات متفاوتة ، وكان أقربهم إلى التوافق والتسليم والرضا (حسن أو توفيق) الذي يعرف أمه ولكنه لا يعرف أباه ،[٧] فقد أهله وبلاده ، وفقد رجولته فأصبح عبداً مخصيًّا . أما (ناصر) الذي فقد (أل) التعريف من اسمه فهو نكرة ؛ لأنه بلا أهل مجرد لقيط أبصر النور في (كرتون موز) ،وفقد عينه اليمنى " بسبب ربما كلب أو قطة ضالة وجائعة في ليل المدينة "[٨]، حين كان يصرخ رضيعاً في (كرتون الموز) . أما (طراد) فبعد أن فقد أذنه اليسرى حين نهشها ذئب في ليل الصحراء الموحش وكان حبيس الرمل لا يملك غير البكاء [٩]،" صارت أذنه المقطوعة أضحوكة

القبائل وسخريتهم ...ففرَّ من الصحراء كلها ، ومن الفياض والخباري التي أحبَّها ، والشجر والدحول التي آوته وأحبَّته "[١٠]، ودخل المدينة خائفاً يترقب " دون أن يعرف أسرارها ومكائدها "[١١].

صحراء (طراد) ، ثم مكاتب الوزارة التي عمله بها .. أحراش (حسن أو توفيق) ، ثم عمله في القصور والمنازل ، كرتون الموز مهد طفولة (ناصر) ، ثم دار الأيتام ، ثم قصر السيدة التي تبنته ، اختلفت أماكن الشخصيات الثلاث، عانوا من ظروفهم الخاصة ، خاصمتهم الدنيا بأسرها وخاصموها ، نقموا عليها وعلى البشر بدرجات متفاوتة ، ولكنْ تشابهت ظروفهم فقربت بعضهم من بعض ، لفظتهم أماكنهم الطبيعية ، ومارست عليهم سطوتها بكل ما أوتيت من قوة ، فأنتجت شخصيات هشة ضعيفة مشوهة مهشمة ، تتعامل أحياناً بهدوء ولين ، وتثور وتقسو أحياناً أخرى مع كل من وما حولها بتأثير المكان حين يمارس وظيفته النفسية على هذه الشخصيات الروائية فينداح هذا التأثير إلى المتلقي من جانب آخر .

٢- الوظيفة التخييلية :

يكاد المكان في النصوص الروائية يحدث قطيعة جوهرية مع المكان في الدراما (المسرح)، إذ أن المكان في الرواية لا يتعين إلا من خلال اللغة ؛ فهو مكان لفظي مجازي ، ومن هنا تبرز وظيفته التخييلية بشكل فاعل ، بينما تتراجع هذه الوظيفة المكانية في الدراما ؛ فالمكان في المسرح لا يتحقق حضوره بطريقة مؤثرة إلا من خلال فضاء العرض الذي يتميز بأنه مكشوف واضح ينحو جانب المدركات الحسية "[١٢]، فالشخصيات تتحرك على سطحه وتتفاعل دون منح الفرصة الكاملة لمخيلة المشاهد لتعمل فيما وراء المتاح والماثل أمام عينيه ، ومن هنا كان للوظيفة التخييلية في المكان الروائي - إضافة إلى ما تنطوي عليه

أصلاً فكرة التخييل من سحر وجاذبية- أهميتها وتأثيرها ليس على مستوى البناء المعماري الروائي فحسب ، وإنما أيضاً في مخيلة المتلقي ؛ إذ أن هذه الوظيفة تتوجه إليه بشكل أساس ، وتجد غايتها وهدفها في إثارة مخيلته وتحفيزها بدرجة تفوق الوظائف الأخرى .

ويحدث أحياناً أن تتفاعل الشخصيات مع أمكنة روائية لها مرجعية واقعية ليست غريبة عن أفق المتلقي ، إلا أن فاعلية الخيال وامتلاك الروائي لأدواته الفنية تضفي على هذه الأمكنة المألوفة آفاقاً جديدة ، وتستنطق بعض دلالاتها الخفية ، وتمنحها طابعاً فنيًّا خاصًّا ، وربما قصد الروائي بمهارته الفنية إحداث مساحات خالية في تقديم أمكنته الروائية وطرق تفعيلها لمنح مخيلة المتلقي مزيداً من الإثارة ، بل إن هذه المخيلة أحياناً تستكمل بعض تفاصيل المساحات الخالية التي أغفلها أو تغافل عنها الروائي قاصداً .

وتلجأ الروائية (رجاء عالم) في معظم أعمالها إلى استثمار وظيفة التخييل بقدر مكثف مع إضفاء صبغة أسطورية على الأمكنة بشكل خاص مانحة مخيلة المتلقي مزيداً من التحليق ، ففي روايتها (خاتم) ينفتح السرد منذ البداية على المكان المتعين سلفاً من خلال إشارات النص التي تؤكد مرجعيته الواقعية وألفته لدى المتلقي ، ولكن الوظيفة التخييلية تحيل المكان / البيت المألوف إلى عوالم أسطورية متخيلة لا تخلو من تقاطعات مع الواقع لتبدأ مخيلة المتلقي في مقاربته : " على المنعطف العشرين للدرب الضيق الذي تتخلله سلالم متآكلة يقوم البيت ، بيت نصيب ، وكل مغارب مكة تتجمع على قمة هذا البيت على جبل هندي المتربع بقلب المدينة، ينافس القلعةَ التركية في إخفاء شموس مكة والتطاول للنجوم " (١٣) .

وإذا كان الراوي مندهشاً في وصفه لهذا المكان / البيت الذي أصبح مرآه

مثيراً للعجب حتى أن " لا أحد يملك أن يتجاوز البيت دون أن يرفع عينه لخوارجه التي تبدو داخلة بعسكرها الحجر في الأفق "(١٤). فإن مخيلة المتلقي أيضاً لا تقوى إلا أن تحلق لمحاولة القبض على أبعاد هذا المكان / البيت بعد أن ظهر وفق رؤية جديدة غير مألوفة لديه، فجعلته يتساءل : من يملكه ؟ من يسكنه ؟ ما حكايته ؟ ما الأحداث التي شهدها أو سيشهدها ؟ ! ويظل الفضول يحفز مخيلة المتلقي على مزيد من التحليق في أجواء هذا المكان الذي اتفقت الأنظار " على اعتباره أعلى بيوت الجبل أو مكة على الإطلاق، إذا أخذنا في الحسبان قاعدته الجبلية التي ترفعه للأعلى، لذا يظل مثار فضول أهل الجبل والناظرين من بقية الأحياء" (١٥).

ومن (رجاء عالم) إلى (عبده خال) في روايته (نباح) التي اتضحت فيها وبجلاء الوظيفة التخييلية للمكان الذي يتم تقديمه ووصفه بطريقة شديدة الإيجاز، بحيث تبدو البنية الوصفية للأمكنة في هذه الرواية عبارة عن جمل مختزلة منتقاة بوعي وعناية مما يساعد على منح أفق التخييل مجالاً أوسع للتحليق: " كان الملهى - هذا التعبير ليس دقيقاً لسببين أولها : أن لفظة ملهى كلمة مشبوهة ويزدريها اليمنيون كراهية لمضمونها، وثانيها : أن المكان لا تنطبق عليه مواصفات الملهى الليلي كما يعرفه رواد الملاهي الليلية ويمكن توسيط المسألة والقول إن المكان عبارة عن صالة أراد لها القائمون على الخدمات أن تكون متنفساً لنزلاء الفندق - كان الملهى عبارة عن صالة صغيرة استقر العازفون في مواجهة الجمهور الضئيل بترديد أغنيات غربية وعربية وفق مزاجية المستقبلين لهذه الأغنيات " (١٦).

لم يتطرق الراوي إلى تفصيلات المكان : زواياه، إضاءته، دخانه، صخبه، فهو ملهى ليلي على المتلقي أن يشحذ مخيلته في محاولة لتصور أبعاده وإكمال

مساحاته الخالية . وهذا الوصف الموجز الانتقائي يطالعنا في أكثر من موقع من فصول الرواية تاركاً للمتلقي مساحة أكبر للتحليق والتخيل ، إلا أن الراوي أحياناً قد يقع في متاهة الاختزال والاهتمام بالأشكال والفراغات التي غلبت على البنية الوصفية : " إنها لعبة الفراغ ، نحن كائنات انتقالية ، فالفراغ يتشكل وفق الأحجام التي يلتهمها . هي لعبة مغايرة لما اعتدنا عليه ... ثمة هاوية سحيقة تدعى الفراغ هناك تستبدل الحياة أرديتها ، وتشرق من جديد "[١٧] .

و حركية الانتقال من مكان إلى آخر ، أو من فراغ إلى آخر ، وتجاوز حالة الثبات قد أصبحت لازمة أو (تيمة) تهيمن على فضاء الرواية ، وربما جاءت انسجاماً مع حالة القلق التي كان يعيشها بطل الرواية (عياش) ، وتتناسب أيضاً من جانب آخر مع مشاعر الخوف من الحرب القادمة (حرب الخليج) ، وهي المشاعر التي فرضت نفسها على أجواء الرواية كلها ، فكأن مبدأ الحركة والانتقال تعبيراً عن خفايا النفس وخلجاتها ، ولذا رأينا الراوي يتنقل بشخوصه من عدن إلى جدة إلى صنعاء ، مصطحباً معه المتلقي ، تاركاً لمخيلته مساحة عريضة لإكمال بعض الفراغات التي يختزلها في وصفه لبعض الأمكنة : " ثمانية أيام مضت عرفت خلالها صنعاء ، لم أكن أترك فرصة إلا وخرجت أذرع شوارعها .. شارع حدة يفاخر ببعض المتاجر المتواضعة التي لازالت تعرض توابلها وفضياتها وأقمشتها وفواكهها ... هناك سال القلب ، في باب اليمن رأيت وجوهاً مغبره ، تائهة في الزحام " [١٨] . لم يصف لنا شارعاً ، أو متجراً ، أو معلماً مكانيًّا محدداً ، على الرغم من أنه قد عرف أمكنتها ، مفضلاً أن تحلق مخيلة المتلقي لتصور هذه الشوارع والأماكن التي احتوت وجوهاً مغبرة ، تائهة في الزحام .

وتتجلى أهمية الوظيفة التخييلية للمكان أيضاً في رواية (فخاخ الرائحة)

حيث تم التركيز عليها بوعي تام ، بل إن الرواية في مجملها سعت بشكل مكثف إلى إبراز هذه الوظيفة ؛ فمنذ أول جملة ينطق بها الراوي تُشرع مساحة واسعة للتخيل والتخييل : " إلى أين ؟ سأله موظف التذاكر وهو منهمك في ترتيب الأوراق النقدية حسب فئاتها في الدرج ، ولما لم يسمع صوتاً ، رفع الموظف الشاب رأسه ونظر من كوة الزجاج الدائرية تجاه الواقف أمامه ... لم يكن (طراد) قد قرَّر إلى أين سيغادر ، المهم أنه دخل صالة السفر ، متجهاً إلى أحد موظفي التذاكر بعد أن كره هذه المدينة تماماً وكره أهلها جميعاً "[١٩].

المكان صالة سفر ، من يدخلها يفترض أنه يعلم يقيناً إلى أين سيتجه ، ومن يتقدم إلى موظف التذاكر ، يعلم تماماً الجهة التي سيذهب إليها ؛ لأن قيمة التذكرة يُحددها في المقام الأول بُعد أو قرب مكان وجهة السفر ، إلا أن الراوي ترك صالة السفر بلا ركاب ، بلا زحام ، بلا حركة ، فلم يركز على أبعاد المكان ومحتوياته ، (طراد) وحده أمام موظف تذاكر وحيداً، ومن هنا تبدأ المخيلة في إكمال أبعاد الصورة ، وقد تضيف صوراً وأبعاداً أخرى لهذا المكان الذي يرغب (طراد) في تركه على وجه السرعة ، فأسباب السفر مختلفة كثيرة ، إلا أن الراوي أضاف سبباً غير متوقع وهو (الكراهية) ؛ لتتحرك في نفس البطل (طراد) رغبة محمومة وهاجس ملح على الرفض والهرب ؛ لأنه " كره المدينة تماماً وكره أهلها جميعاً " [٢٠] ، ولكن إلى أين سيغادر ؟ ولماذا كره المكان وكره أناسه ؟ تساؤلات مشرعة ومساحات واسعة قصدها الراوي ليمنح المتلقي آفاقاً تحلق فيها مخيلته بحثاً عن الأسباب ، وتخيل الناس الذين كرههم (طراد) ، والأهم المدينة / المكان الذي أبغضه ، فتتحول صالة السفر/ المكان إلى بؤرة تخييلية يحاول من خلالها المتلقي كشف أسباب تلك الرغبة المحمومة في سفر إلى المجهول ، حتى "وإن كان جهنم "[٢١]، وقد عمد الراوي بطريقة فنية إلى تأجيل أسباب تلك

الرغبة ولم يكشف عنها إلا في موضع متأخر من الرواية ، ليعود المكان / صالة السفر مرة أخرى لضخ مزيد من دفقات التخييل : " توقف طراد وسط الصالة وهو يحاول أن يستعرض أسماء المدن المتتالية وأرقام الرحلات في لوحة إلكترونية ضخمة ، لكنه لم يجد جهنم في اللوحة ، وبدأت أنفاسه تهدأ ، وخطوته تثقل ، هاجساً بأن جهنم تلاحقه وتحاصره أينما اتَّجه : هل هناك جحيم أكثر من هذا يا طراد !! "(٢٢) .

هذا الشعور اليائس المحبط ، وتلك الرغبة المحمومة التي يعيشها (طراد) وهو في صالة السفر ، تفتح أبواباً واسعة للتخييل ، لقد كانت صالة السفر منذ بداية الرواية هي المفتاح الأساس والمدخل الفعلي لفهم الوظيفة التخييلية للمكان ، وبدونها تفقد رواية (فخاخ الرائحة) جزءاً كبيراً من جمالياتها الفنية ، وعمقها الدلالي حين تحولت فيها الأمكنة إلى أبطال فاعلين ينافسون بقية الشخصيات ، ويكادون يهيمنون على فضاء الرواية كله .

٣- الوظيفة الإبلاغية:

ترتكز هذه الوظيفة في المقام الأول على الطرف الثاني في العمل الإبداعي وهو المتلقي، إلا أن عملية إتمامها بشكل مقنع يرجع إلى قدرة الطرف الأول / المبدع في توصيل الرسالة بحيث لا تغطي وظيفة الإبلاغ على غيرها من الوظائف الأخرى ، فتسعى جاهدة لتكون مكملة لها لا منفصلة عنها . والوظيفة الإبلاغية تنهض بشكل أساس على وصف المكان (معالمه الجغرافية ، ملامحه الطبوغرافية ، أبعاده الهندسية ، محتوياته وعناصره) ، إلا أنها تهيئ المتلقي لقبول المكان والتفاعل معه وإيقاظ إحساسه واسترجاع أحلامه المشبعة بالحنين لتجعله يستعيد تجربة شبيهة بالمكان الموصوف (٢٣) .

والجغرافيا هنا لها وظيفة الإبلاغ عن المكان وجمالياته ، وتأثيره على

شخصيات الرواية وتفاعلها معه ، وإعطاء المتلقي من ناحية أخرى صورة عن وضعية المكان سواء كانت موضوعية أو متخيلة ، وفي رواية يوسف المحيميد (فخاخ الرائحة) تكثيف ظاهر للوظيفة الإبلاغية للمكان : " هناك في مبنى الوزارة الضخم مشطت قدماي الممرات كلها ، حاملاً دلة القهوة النحاسية اللامعة ، وبيدي اليمنى ثلاثة فناجين صينية مزركشة ، أقف بباب المكتب وأصب القهوة رافعاً الدلة عالياً وأنا أشعر بالمتعة ، دائراً على الضيوف بقهوة رائحتها توقظ الرأس ، وحين يشير نحوي مدير الشئون المالية بيده بطريقته المتعالية أنصرف فوراً !! كنت أكره تعاليه وغطرسته ، ولا أعرف لم يعاملني هكذا ، رغم ذلك كنتُ أتحامل على نفسي ، وأكظم غيظي وغضبي ، لأبقى في وظيفتي تلك ، بعد أن فقدت عملي السابق كحارس لتلك البوابة الضخمة"[٢٤].

فمن خلال وصف جغرافية المكان في المقطع السابق أبلغنا الراوي بما يريد قوله ، أبلغنا أن مبنى الوزارة الضخم مليء بالممرات ، وهي ممرات كثيرة متشعبة، وأبلغنا أيضاً معاناة الشخصية الرئيسة في الرواية (طراد) ، وأبلغنا كذلك عن وظيفته ، فمن يحمل دلة القهوة لا بد أن يكون فراشاً ، أو نادلاً ، ومع استمرار شريط الوصف ، ومن خلال مبنى الوزارة الضخم وصلت الرسالة : مدير متعجرف بلا سبب ، مدير فظ القلب خشن الطباع ، وفراش يكظم غيظه وإلا سيجد نفسه في عرض الطريق بلا عمل ، وقد جرب ذلك من قبل، في مبنى الوزارة الضخم وأمام المدير المسؤول الذي لا يقل ضخامة في جبروته عن ضخامة المبنى ، ابتلع (طراد) أحزانه ولو مؤقتاً ، إلا أن الراوي قد فتح الباب واسعاً من- خلال وصف المكان - لطور شخصية طراد والذي لا بد آجلاً أم عاجلاً أن يترك هذا المكان الضخم الكئيب .

وفي الرواية نفسها يبلغنا المكان بموقف جديد لشخصية أخرى (حسن ، أو توفيق) الذي خُطف وهو صبي من قريته (أم هباب) بالسودان وشحن في سفينة نقلته إلى مدينة جدة ، ووضع في شاحنة إلى مقره الأخير: " بعد أن وصلت الشاحنة نهاية أحد الأزقة في محلة المظلوم حيث تعلو مئذنة مسجد في الزاوية ، انعطفت بعد محاولات مستميتة من سائقها إلى اليمين ، للتوقف في ساحة صغيرة ، ويرى حسن أو توفيق من شقوق الألواح الجانبية أطفالاً يتقافزون خلف الشاحنة وهم يرددون أهزوجة صعبة " (٢٥) .

في نهاية أحد الأزقة بمحلة المظلوم حياة بائسة جديدة في تاريخ حسن أو توفيق .. هنا في أرض لا يعلمها ولم يشم من قبل ترابها ، ولم تعتد أذنه سماع لهجة أهلها حيث يردد الأطفال أهزوجة صعبة .. نهاية زقاق .. بداية حياة .. هكذا يرغب الراوي أن يبلغنا ، تعيس آخر (حسن أو توفيق) يضاف إلى تعيس قديم (طراد) .. تعيس يعرف المكان ، وتعيس يجهل المكان ، فتتداخل تعاسة (طراد) مع تعاسة (حسن أو توفيق) لتتشكل أحداث الرواية .

تعاسة شخصيات رواية (فخاخ الرائحة) يكشفها المكان .. يعريها .. يبلغنا أن للمكان وظيفة ، أو عدة وظائف منها الوظيفة الإبلاغية . ومن (فخاخ الرائحة) إلى (ريح الكادي) لعبد العزيز مشري حيث يعبس النهار وتندفع الرياح في القرية الهادئة " في الطرف اليماني ، كانت دار من طابق واحد ، تحوطها أشجار لوز قليلة وكبيرة ، تكاد جذوعها تسودُّ لعتاقتها ، وتثمر حنوناً أبيضاً زاهياً ، فلوزاً أخضراً حامضاً كل عام ... كان النهار عابساً ، ورياح مندفعة بلا انقطاع تهز الأشجار ، وتسوق في أحضانها الضباب الذي تهدل فراح كالبخار الأبيض يلف ما تراه العين " (٢٦) .

فالمقطع الوصفي السابق هدف من ورائه الراوي إلى إبلاغنا بما حل

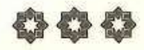
بالمكان / القرية ، وما يتوقع أن يحل ؛ فهذه القرية الهادئة التي تنعم بحصاد وفير كل عام ، يبدو أنها لن تنعم بالهدوء ولن يرتقي حصادها إلى حد الوفرة هذا العام .

وفي رواية عبده خال (نباح) تتضح الوظيفة الإبلاغية للمكان دون إسهاب أو تفصيل ، وإنما من خلال مقاطع وصفية سريعة ، فالمكان مطار جدة الدولي في وقت مبكر " يعج بالمسافرين ، والمودعين والمستقبلين " (٢٧)، ولا يهم كثيراً التحديد الزمني في هذا المقطع ، إلا أن الراوي استطاع تفعيل المكان بالشخصيات التي تشغله : " روائح مختلطة تجوس المكان، تتبدل تركيبتها قليلاً أو كثيراً كلما عبرت جالية من الجاليات المتناثرة على امتداد صالات المطار "(٢٨)، ولقد اقترب الباص الذي يحمل الشخصية الرئيسة في الرواية من " المرأب الذي يضم الطائرات الحربية النائمة - على ما يبدو - في مكانها منذ أمد " (٢٩).

طائرات حربية في مطار مدني ، لا يهم عددها ، إلا أن وجودها ينبىء عن حدث على وشك الوقوع ، فذكرها أثناء وصف الراوي لجغرافية المكان كان بهدف إبلاغ المتلقي بحدث مهم : " فاحت رائحة الحرب " (٣٠)، حرب الخليج الثانية ، وقد تحول المكان من مجرد وصف محايد لجغرافيته وطبوغرافيته إلى وظيفة إبلاغ .

فالوظيفة الإبلاغية للمكان - كما في المقاطع الوصفية السابقة - تتيح للمتلقي متابعة السرد الروائي ، كما تُعدُّه من ناحية أخرى لاستقبال الوظيفة التالية لجماليات المكان ، وهي الوظيفة التخييلية ، فمن الصعوبة محاولة الفصل التام بين وظائف جماليات المكان ، فحيث تنتهي وظيفة الإبلاغ تبدأ وظيفة أخرى ، وقد تمتزج أو تتقاطع معها سعياً لمنح العمل الروائي مزيداً من الترابط في بنيته الوصفية والسردية ، وتمكيناً للمتلقي من جهة أخرى لحصوله على المتعة

الفنية ، وشعوره بنوع من المماثلة بين المكان الموضوعي والمتخيل بطريقة الإيهام مما يؤدي في النهاية إلى الإقناع والتأثير .



هوامش الفصل السادس :

(١) حسن بحراوي : مرجع سابق: ٤٤ .
(٢) سعيد بنكراد : سيمولوجية الشخصيات السردية : دار مجدلاوي للنشر والتوزيع ، عمان ، ط١ - ١٤٢٣هـ : ٥٩-٦٠.
(٣) إدوارد سعيد : خارج المكان ، ترجمة: فوزي طرابلس ، دار الآداب ، بيروت ، ط١- ٢٠٠٠م: ١٩ .
(٤) يوسف المحيميد : مصدر سابق : ٦٥ .
(٥) د. صلاح مخيمر : المدخل إلى الصحة النفسية ، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ،ط٣- ١٩٧٩م:٦٧ .
(٦) انظر : الفصل الثالث من هذه الدراسة .
(٧) يوسف المحيميد : مصدر سابق : ٣٩ .
(٨) نفسه: ٣٨
(٩) نفسه : ٣٨
(١٠) نفسه : ١١٧ .
(١١) نفسه : ١١٧ .
(١٢) د. منصور الدليمي : مرجع سابق : ٢٣.
(١٣) رجاء عالم : خاتم ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ط١ - ٢٠٠١م : ٥ .
(١٤) المصدر السابق : ٥ .
(١٥) نفسه : ٥ .
(١٦) عبده خال : نباح : ١٥٥ .
(١٧) المصدر السابق: ١٦٤ .
(١٨) نفسه: ١٧٩ .
(١٩) يوسف المحيميد : مصدر سابق : ٩ .
(٢٠) نفسه: ٩ .
(٢١) نفسه : ١٧ .
(٢٢) نفسه : ١٧ .
(٢٣) انظر : غاستون باشلار : مرجع سابق: ٧ .
(٢٤) يوسف المحيميد : مصدر سابق : ١١ .

(٢٥) نفسه : ٦٢ .

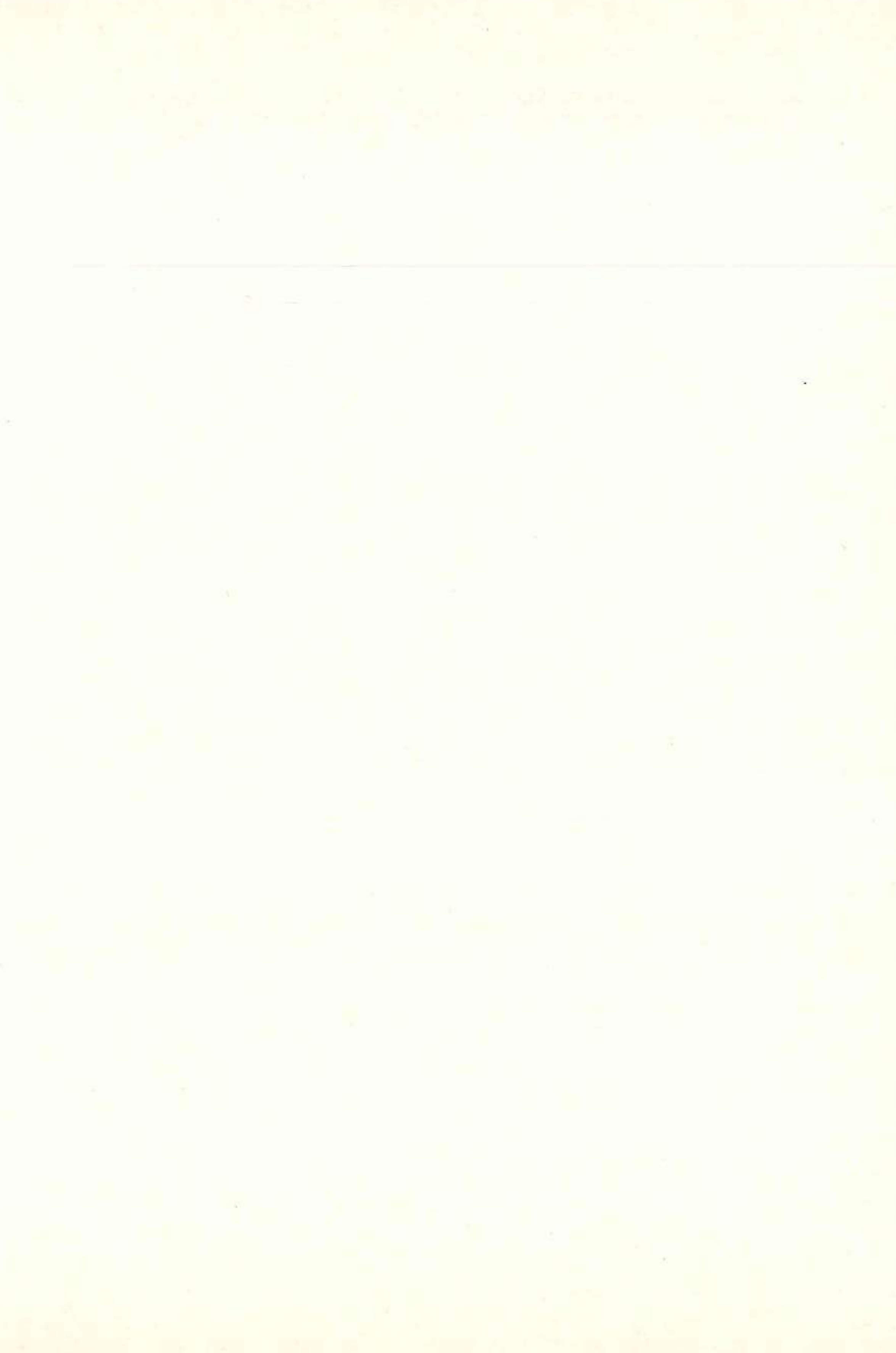
(٢٦) عبد العزيز مشري : ريح الكادي : ٩٣ ، أبيض ، وأخضر : صفات ممنوعة من الصرف .

(٢٧) عبده خال : نباح : ٢٢ .

(٢٨) المصدر السابق: ٢٢.

(٢٩) نفسه : ٢٩ .

(٣٠) نفسه : ٢٨ .



الخاتمـة

الخاتمــة

بعد هذا التطواف الماتع الـذي جاسـت خلالـه الدراسـةُ المكـانَ في الروايـة السعودية على مدى ستة فصول ، آن لها أن تجمع متفرقها ، وتعقد بين خيوطها ، وتعيد ترتيب عناصرها؛ لتبدو صورة المشهد أكثر قرباً ، وأشـد تركيـزاً ، تمهيـداً لتسجيل ملحوظاتها واستخلاص نتائجها .

ولقد كانت أولى هذه النتائج أن الرواية السعودية قد حققت خلال العقدين الأخيرين من القرن العشرين تطوراً ملحوظاً سـواء في مسـتوى تصـاعد وتـيرة الإنتاج، أو في مستوى تنوع آلياتها الفنية ، ومغايرة خطابها في طبيعة موضوعاته، وطرائق تشكيله للواقع قياساً بما سبقها من تجارب روائيـة في المراحـل المبكـرة، وقد جاء هذا التطور نتيجة لتلك التحـولات الاجتماعيـة والطفـرة الاقتصـادية التي عبرت فضاء المجتمع السعودي منذ منتصف السبعينات الميلادية، فتركـت آثارها العميقة في وجدان الإنسان ووعيه وتركيبة ثقافتـه وملامـح بيئتـه بشـتى جوانبها ، فغيرت بعضاً من قيمها وعاداتها ، وبدَّلت شيئاً من تجانسـها ، فكـان من المحتم أن تنعكس كل تلك الآثار عـلى صـفحات الإنتـاج الأدبي . ولقـرب الرواية من نـبض الواقـع ومتغيراتـه كانـت هـي المرشـح الأبـرز لرصـد تلـك التحولات بكافة مكوناتها وتفاعل الإنسان معها .

وبدأ صراع جديد بين مكانين وحياتين ؛ مكان -آفل أو في سبيله إلى ذلك - تمثلـه القريـة وحيـاة الريـف والصـحراء ، وهـي أمكنـة تعرضـت للتشـويه أو التهميش كما صورته الرواية السعودية تارة بفعل التطور العـام وفـق متغـيرات الزمن وسنن الكون ، فجاءت آثارها في نفوس ساكنيها متباينة تتراوح بين تقبـل

سريع ، وبين رفض مؤقت ما لبث أن استجاب لحتمية التطورات بطريقة متوازنة . وعلى الرغم من تلك التحولات فقد ظلت هذه الأمكنة موئلاً للحنين والبساطة والنقاء ، وتارة أخرى تجيء تحولات هذه الأمكنة بشكل غير متوقع، منتهكة ناموس التطور العام ، وربما أصابتها بكثير من التشويه والعطب المقصودين فتركت في النفوس آثاراً عميقة ، وخَلَّفت في طبيعة المكان تدميراً كبيراً .

وكان الطرف الثاني في جدلية الصراع مكاناً طارئاً وافداً تمثله حياة المدينة بمصانعها ومراكزها التجارية وإيقاعها السريع ، واهتزاز القيم الإنسانية في نفوس كثير من ساكنيها في مقابل سيادة منطق المصالح المادية ، فكانت المدينة فضاء ثريًّا بقضاياه وتناقضاته وطبقاته الاجتماعية المتباينة وجدت فيه الرواية السعودية غايتها وحياتها ، إلا أن النظرة الناقمة الرافضة لحياة المدينة كانت هي النظرة السائدة في أغلب الروايات التي اعتمدتها الدراسة ، وكان حضور المدينة له النصيب الأوفر من بين الأمكنة التي تناولتها الرواية ، إلا أنه حضور متفاوت بين الفاعلية والهامشية ، يليه في كثافة الحضور فضاء القرية ، وقد شكل مع فضاء المدينة ثنائية ألحت عليها كثير من الروايات السعودية مجسدة قلق التواصل وهواجس الريبة بين المكانين ، وتجلت القرية مصدراً لمشاعر الحنين والألفة وأضفت عليها الرواية النزعة الوجدانية .

وعلى الرغم من عمق البيئة الصحراوية في الثقافة العربية ، وظهور تجلياتها في كثير من الأعمال الروائية العربية بوصف المكان الصحراوي بعداً لا شعورياً للإنسان العربي ، ومع ما يتمتع به هذا المكان من عوامل الخصوصية و أسباب الجاذبية ، وما يوحي به من أبعاد ودلالات ضدية ، إلا أن إحدى المفارقات التي لاحظتها الدراسة هي غياب فضاء الصحراء عن العديد من الروايات السعودية، فلم يتم الالتفات إليه إلا في عدد يسير جداً من هذا المنجز ، وقد

قدمت هذه الروايات القليلة إضافة نوعية لكشف دلالات المكان / الصحراء ، وتحويله من بنية مكانية عادية إلى بنية رمزية دالة .

ولم يسجل البحر في الرواية السعودية حضوراً يتناسب مع غناه الدلالي وأهميته على المستوى المعيشي ، والموقع الجغرافي ، والبعد الإستراتيجي ، فلم يلتفت إليه الروائيون السعوديون ، ولم تنشغل به الرواية بوصفه مكاناً روائيًّا مهمًّا ومؤثراً وبيئة بحرية معيشة لها شخصياتها المنتمية إليها ، فترتب على ذلك غياب فني مؤثر في بنية الحدث ومسار السرد وتفاعل الشخصيات .

وحضر المسجد الحرام والمسجد النبوي على وجه الخصوص حضوراً مميزاً في بعض الروايات السعودية بأبعاده النفسية ودلالاته الاجتماعية ، ولا سيما في تلك الروايات التي اتخذت من المدينتين المقدستين (مكة المكرمة ،و المدينة المنورة) بيئة لجريان أحداثها وحركة شخصياتها ، كما سجل المسجد بشكل عام حضوراً مماثلاً في تلك الروايات التي كانت بيئة القرية فضاء لأحداثها ، فتحول إلى عنصر فاعل في بنية الرواية كلها وحياة شخصياتها ، أما بقية الروايات السعودية فإن حضور المسجد فيها كان ضئيلاً هامشيًّا لا يتناسب مع ما لهذا المكان من أهمية قصوى وأثر فاعل في تركيبة الشخصية في المجتمع السعودي ، كما أن كُتَّاب الرواية لم يولوه العناية التي يستحقها بوصفه مكاناً دلاليًّا يؤسس للأحداث ويكشف مشاعر الشخصيات .

وتحركت الرواية السعودية في مسارات زمنية متعددة ، فحاولت استثمار علاقات المكان بغيره من العناصر الروائية ، فتنوعت دلالاتها المكانية نتيجة لتفاعل الشخصيات مع سياقها المكاني على محور الزمن ، فمنحت الأمكنة المقدسة الروايةَ السعودية طابع الخصوصية التي تتميز بها البيئة المحلية بأبعادها الطبيعية والحضارية والاجتماعية ، ولم تهمل الرواية الواقع المعيش فاقتربت من أمكنته ترصد نبض الحياة فيها ، وتصور رؤية ساكنيها وتفاوت

مستوياتهم، وصراعهم مع قضاياهم الاجتماعية، واستشعرت بعض الروايات السعودية أهمية العمق التاريخي فاتجهت وفق منحى تسجيلي إلى محاولة توثيق بعض التقاليد والأعراف والأنماط المعمارية، وجوانب من الموروث الشعبي الذي زخرت به بعض البيئات المكانية قبل خضوعها لتحولات الحياة وصيرورة الزمن.

وعلى مستوى توظيف المكان فنيًّا وتشكيله روائيًّا فقد تفاوت الروائيون السعوديون في ذلك؛ فبعض روايات مرحلة التجديد لم تخرج كثيراً عن المنحى التسجيلي الذي يتعامل مع المكان وفق رؤية ساكنه بوصفه مجرد خلفية تقع فيها الأحداث وتتحرك خلالها الشخصيات، بينما نجد بعض روايات مرحلة التحديث كانت أكثر وعياً بمفهوم المكان الروائي فحاولت أن تتخطى التعامل السطحي معه، فراحت تمنحه مزيداً من العمق عن طريق استثمار طاقاته وتفعيل علاقته بالعناصر الأخرى؛ بحيث يصبح المكان بمظاهره المختلفة وامتداده وطبيعته مؤثراً في إيقاع السرد كله. وقد أسهم اتساع الرقعة الجغرافية للبيئة المحلية، وتعدد مساحاتها المكانية وتباينها وتنوع بعض عاداتها وتقاليدها ولهجاتها، في توجه روايات هذه المرحلة إلى هذا الاهتمام المتزايد بالمكان حتى غدا في بعض الروايات بؤرة مركزية وشخصية محورية تنافس بقية الشخصيات وربما طغت عليها، كما سعت بعض روايات هذه المرحلة إلى ترميز المكان وأسطرته وشحنه بكثير من الدلالات والإيحاءات.

هكذا كان المكان في الرواية السعودية من وجهة نظر هذه الدراسة في مظاهره المتعددة، وجمالياته الفنية، ومعطياته الإنسانية كما تجلت في تفاعل شخصياته، وتنوع قضاياه الاجتماعية.

❁❁❁



فهرس المصادر والمراجع

القرآن الكريم.

أولاً : المصادر :

١- إبراهيم شحبي : السقوط ، جدة ، ط١ -١٤٢٤هـ .

٢- إبراهيم الناصر الحميدان :

- سفينة الضياع ، نادي الطائف الأدبي ،ط٢- ١٤٠٩هـ .
- غيوم الخريف ، نادي القصة السعودي، الرياض ، ط١- ١٤٠٨هـ .
- رعشة الظل ، دار ابن سينا ، الرياض ، ط١-١٤١٤هـ .
- دم البراءة ، نادي جازان الأدبي ، ط١ - ١٤٢١هـ .

٣- حمزة بوقري : سقيفة الصفا ، دار الرفاعي ، الرياض ، ط١ -١٤٠٤هـ .

٤- خالد باطرفي : ما بعد الرماد : شركة المدينة المنورة للطباعة ، جدة ١٩٨٦م.

٥- رجاء عالم :

- طريق الحرير ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ١٩٩٥م .
- سيدي وحدانة ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ١٩٩٨م.

٦- سلطان القحطاني : خطوات على جبال اليمن ، مركز حسن للطباعة ، الرياض ، ط١- ١٤٢١هـ .

٧- طاهر عوض سلام :

- الصندوق المدفون ، دار العمير للثقافة والنشر ، جدة ١٤٠٣هـ .

• قبو الأفاعي ، دار العمير للثقافة والنشر ، جدة ١٤٠٣هـ .

• فلتشرق من جديد ، نادي أبها الأدبي ١٩٨٢م .

٨- ظافرة المسلول : ومات خوفي ، دار النخيل ، الرياض ، ط١- ١٤١١هـ .

٩- عبد الله التعزي : الحفائر تتنفس ، دار الساقي ، بيروت ، ط١- ٢٠٠٢م.

١٠- عبد الله العريني : مهما غلا الثمن : مطبعة النرجس، الرياض ، ط٢- ١٤٢٢هـ .

١١- عبد الحفيظ الشمري : فيضة الرعد ، دار الكنوز الأدبية ، بيروت، ط١- ١٤٨١هـ .

١٢- عبد العزيز مشري :

• الوسمية ، دار الطليعة ، القاهرة ١٩٨٦م.

• الغيوم ومنابت الشجر ، دار الصافي ، الرياض ،ط٢-١٤١٠هـ.

• ريح الكادي ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت، ط١- ١٤١٣هـ .

• صالحة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ط١ ١٤١٧هـ .

١٣- عبد الكريم الخطيب :

• حي المنجارة ، مطابع الشرق الأوسط ، الرياض ١٤٠٦هـ .

• حارة البحارة ، دار الخطيب للنشر والتوزيع ، الرياض١٤٢١هـ .

١٤- عبده خال :

• الموت يمر من هنا ، دار الجمل، ألمانيا ، ط١ -٢٠٠٤م .

• مدن تأكل العشب ، دار الساقي ، بيروت ، ط١ - ١٩٩٨م.



- نباح ، دار الجمل ، ألمانيا ، ط١ – ٢٠٠٤م .
- الأيام لا تخبيء أحداً ، دار الجمل ، ألمانيا ، ط١ – ٢٠٠٢م.

١٥- عصام خوقير : السنيورة ، دار تهامة ، جدة ١٤١٠هـ .

١٦- علي الدميني : الغيمة الرصاصية ، دار الكنوز الأدبية ، ط٢- ٢٠٠٢م .

١٧- عواض العصيمي : أو على مرمى صحراء في الخلف ، دار الشروق ، عمان ، ط١- ٢٠٠٢م .

١٨- فهد العتيق : كائن مؤجل ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت، ط١- ٢٠٠٤م .

١٩- فؤاد صادق مفتي : لحظة ضعف ، دار تهامة ، جدة ١٤٠١هـ .

٢٠- فؤاد عبد الحميد عنقاوي : لا ظل تحت الجبل ، مكة المكرمة ، ط١- ١٩٧٩م.

٢١- ليلى الجهني : الفردوس اليباب ، دار الجمل ، ألمانيا ، ط١-١٩٩٩م.

٢٢- محمد أبو حمراء :سَيَّاحة الشقاء ، دار الشبل للنشر والتوزيع والطباعة ، الرياض ط١- ١٤٢١هـ .

٢٣- محمد المزيني : مفارق العتمة ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط١- ٢٠٠٤م.

٢٤- يوسف المحيميد : فخاخ الرائحة ، دار رياض الريس ، بيروت ، ط١- ٢٠٠٣م.

ثانياً : المراجع :

أ- القديمة :

١- ابن منظور جمال الدين : لسان العرب ، دار صادر ، بيروت ، د.ت .

٢- أبو علي المرزوقي: الأزمنة والأمكنة ، تحقيق: محمد الديلمي ، عالم الكتب ، بيروت ، ط١- ٢٠٠٠م.

٣- إسماعيل الجوهري : الصحاح ، تحقيق : أحمد عبد الغفور عطار ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ط٣ - ١٤٠٤هـ .

٤- مسند أحمد : بيت الأفكار الدولية ، الرياض ١٤١٩هـ .

ب- الحديثة :

١- إ .إ .رايس : البحر والتاريخ ، ترجمة :د. عاطف أحمد ، عالم المعرفة ، الكويت ١٤٢٦ هـ .

٢- آمنة يوسف : تقنيات السرد في النظرية والتطبيق ، دار الحوار للنشر والتوزيع ، اللاذقية ، ط١ - ١٩٩٧م.

٣- إبراهيم الفوزان : الأدب الحجازي الحديث بين التقليد والتجديد، مكتبة الخانجي للطباعة والنشر ، القاهرة ، ط١- ١٤١٠هـ .

٤- إبراهيم جنداري : الفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط١ - ٢٠٠١م.

٥- أحمد بدوي : معجم مصطلحات العلوم الاجتماعية ، مكتبة لبنان، بيروت .

٦- أحمد السعدني، نظرية الأدب ، مكتبة الطليعة ، أسيوط ١٩٧٩م .

٧- أحمد النعمي : إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط١ – ٢٠٠٤م.

٨- أودين موير : بناء الرواية ، ترجمة : إبراهيم الصيرفي ، الدار المصرية ، القاهرة ١٩٦٥م.

٩- الآن روب جريبه : نحو رواية جديدة ، ترجمة : مصطفى إبراهيم ، دار المعارف، القاهرة .

١٠- بدر عبد الملك : المكان في القصة القصيرة في الإمارات ، المجمع الثقافي ، أبو ظبي ١٩٩٧م.

١١- بسام قطوس : سيمياء العنوان ، وزارة الثقافة ، عمان ، ط١- ٢٠٠١م .

١٢- حسن بحراوي : بنية الشكل الروائي ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ط١- ١٩٩٠م.

١٣- حسن العبيدي : نظرية المكان عن ابن سينا ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ١٩٨٧م.

١٤- حسن حجاب الحازمي، البطل في الرواية السعودية، نادي جازان الأدبي، ط١- ١٤٢١هـ

١٥- حسن نجمي : شعرية الفضاء السردي ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ط١ – ٢٠٠٠م.

١٦- حسن النعمي : رجع البصر ، النادي الأدبي الثقافي ، جدة ،ط١- ١٤٢٥هـ .

١٧- حميد لحميداني: بنية النص السردي ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ط١ – ١٩٩١م.

١٨- خالد حسين : شعرية المكان في الرواية الجديدة ، مؤسسة اليمامة الصحفية ، الرياض ١٤١٢هـ .

١٩- دوران جيلبير : الأنثروبولوجيا (رموزها ، أساطيرها، أنساقها)، ترجمة : مصباح الصمد، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر ، بيروت ١٩٩٣م .

٢٠- رينه ويليك ، وآوستن وآن : نظرية الأدب ، ترجمة : عادل سلامة ، دار المريخ، الرياض ١٤١٢هـ .

٢١- زكريا إبراهيم : فلسفة الفن في الفكر المعاصر ، دار مصر للطباعة ، القاهرة ، د.ت.

٢٢- سعد البازعي : ثقافة الصحراء : دراسات في أدب الجزيرة العربية المعاصر ، الرياض ١٤٢١هـ .

٢٣- سعد عبد العزيز : الزمن التراجيدي في الرواية المعاصرة ، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ١٩٧٠م.

٢٤- سعيد بنكراد : سيمولوجية الشخصيات السردية ، دار مجدلاوي ، عمان، ط١- ١٤٢٣هـ .

٢٥- سعيد يقطين : قال الراوي ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ط١ – ١٩٩٧م.

٢٦- سمير روحي الفيصل : بناء الرواية العربية السورية ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ١٩٩٥م.

٢٧- سيزا قاسم : بناء الرواية ، دار التنوير ، بيروت ، ط١- ١٩٨٥م.

٢٨- شجاع العاني : البناء الفني في الرواية العربية العراقية ، دار الشؤون

الثقافية العامة، بغداد، ط١- ٢٠٠٠م.

٢٩- شوكت المصري :شعر محمد عفيفي مطر، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، د.ت.

٣٠- صالح الشامي :الظاهرة الجمالية في الإسلام، المكتب الإسلامي، بيروت ط١-١٤٠٧هـ.

٣١- صلاح صالح : الرواية العربية والصحراء، وزارة الثقافة، دمشق ١٩٩٦م.

٣٢- صلاح فاضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، د.ت.

٣٣- طاهر عبد مسلم : عبقرية الصورة والمكان، دار الشروق، عمان ط١- ٢٠٠٢م.

٣٤- طه وادي : القصة السعودية المعاصرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة ٢٠٠٢م.

٣٥- عبد الحميد المحادين : جدلية المكان والزمان والإنسان في الرواية الخليجية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١ - ٢٠٠١م.

٣٦- عبد الرحمن بدوي: موسوعة الفلسفة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١- ١٩٨٤م.

٣٧- عبد الرحمن منيف : رحلة ضوء، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١ - ٢٠٠١م.

٣٨- عبد الرحيم الكردي، السرد في الرواية المعاصرة، دار الثقافة للطباعة

والنشر، القاهرة، ط١ - ١٤١٣هـ.

٣٩- عبد الصمد زايد : المكان في الرواية العربية، دار محمد علي للنشر، تونس، ط١-٢٠٠٣م.

٤٠- عبد الملك مرتاض : في نظرية الرواية، عالم المعرفة، الكويت ١٤١٩هـ.

٤١- عز الدين إسماعيل : الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الفكر العربي، بيروت ١٤٢١هـ.

٤٢- عصام محفوظ : عشرون روائياً عالمياً يتحدثون عن تجاربهم، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر، بيروت، ط١- ١٩٩٨م.

٤٣- علي إبراهيم : الزمان والمكان في روايات غائب طعمة، دار الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط١-٢٠٠٢م.

٤٤- علي جواد الطاهر : معجم المطبوعات في المملكة العربية السعودية، المكتبة العالمية، بغداد، ط١- ١٩٨٥م.

٤٥- علي عبد المعطي محمد: قضايا الفلسفة العامة ومباحثها، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ط١- ١٩٨٤م.

٤٦- غادة المقدم: فلسفة النظريات الجمالية، دار جروسي بروس، بيروت، ط١-١٤١٦هـ.

٤٧- غاستون باشلار : جماليات المكان، ترجمة : غالبا هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت ط٣-١٤٧٠هـ.

٤٨- غالب هلسا : المكان في الرواية العربية، دار هانئ، دمشق ط١ - ١٩٨٩م.

٤٩- فاطمة موسى : نجيب محفوظ وتطور الرواية العربيـة ، مكتبـة الأسرة ، القاهرة ٢٠٠١م.

٥٠- فردينان دو سوسير : محـاضرات في الألسـنية العامـة ، ترجمـة :يوسـف غازي ، ومجيد النصر ، دار النعمان للثقافة ، بيروت ١٩٨٤م.

٥١- فورستر .إي . إم :

- أركان الرواية : ترجمة موسى عاصي ، دار جروس بروس ، بيروت، ط١- ١٩٩٤م .
- المكان الذي تخشاه الملائكة ، ت : آمنـة عبـد الوهـاب ، مطـابع دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، ط١- ١٩٩٠م .

٥٢- قباري محمد إسماعيل : علم الاجتماع والفلسفة ، دار المعرفـة الجامعيـة ، الإسكندرية ، ط٢-١٩٨٠م .

٥٣- محمد أبـو ريـان : فلسـفة الجـمال ونشـأة الفنـون الجميلـة ، دار المعرفـة الجامعية ، الإسكندرية ، ط٥-١٩٩٨م .

٥٤- محمد الباردي : الرواية العربية ، دار الحوار ، اللاذقية ١٩٩٣م .

٥٥- محمد حسن عبد الله : الريف في الروايـة العربيـة ، عـالم المعرفـة ، ربيـع الآخر ١٤١٠هـ .

٥٦- محمد سويرتي : النقد البنيـوي والـنص الروائـي ، دار إفريقيـا الشرـق ، الدار البيضاء ١٩٩١م.

٥٧- محمد السيد ديب : فـن الروايـة في المملكـة العربيـة السـعودية ، المكتبـة الأزهرية للتراث ، القاهرة ، ط٢-١٤١٥هـ .

٥٨- محمد السيف : المدخل إلى دراسة المجتمع السعودي ، دار الخريجي للنشر ، الرياض ، ط١-١٤٢٤هـ .

٥٩- محمد الشامخ : النشر في المملكة العربية السعودية ، دار العلوم ، الرياض ،ط٣-١٩٨١م .

٦٠- محمد الشنطي : فن الرواية في الأدب العربي السعودي المعاصر ، نادي جيزان الأدبي ، ط١- ١٤١١هـ .

٦١- محمد عزيز نظمي سالم : الجمالية وتطور الفن ، مؤسسة شباب الجامعة ، الإسكندرية .

٦٢- محمد الماكري : الشكل والخطاب ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ،ط١- ١٩٩١م.

٦٣- مختار علي أبو غالي : المدينة في الشعر العربي ، عالم المعرفة ، الكويت ١٤١٥هـ .

٦٤- مراد عبد الرحمن مبروك : بناء الزمن في الرواية المعاصرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٩٨م .

٦٥- مرسيا إلياد : المقدس والدنيوي ، ترجمة : نهاد خياطة ، دار العربي للطباعة والنشر ، دمشق ، ط١ ١٩٨٧م.

٦٦- معجب العدواني : تشكيل المكان وظلال العتبات ، النادي الأدبي الثقافي، جدة ط١، ١٤٢٣هـ .

٦٧- منصور الديلمي : المكان في النص المسرحي ، دار الكندي للنشر والتوزيع ، الأردن ، ط١-١٩٩٩م.

٦٨- ميشال بوتور : بحوث في الرواية الجديدة ، ترجمة : فريد أنطونيوس ،

دار عويدات، بيروت ١٩٧١م.

٦٩- نبيلة إبراهيم: فن القص، مكتبة غريب، القاهرة، د. ت.

٧٠- نبيل سليمان: فتنة السرد والنقد، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، ط١-١٩٩٤م.

٧١- يحيى ساعاتي: الأدب العربي في المملكة العربية السعودية (ببلوجرافيا) دار العلوم، الرياض ١٣٩٩هـ.

٧٢- يمنى العيد: فن الرواية العربية بين خصوصية الحكاية وتميز الخطاب، دار الآداب، بيروت، د. ت.

ثالثاً: الرسائل الجامعية:

١- أسامة محمد الملا: أثر المكان في تشكيل الرواية السعودية لدى جيل الرواد (رسالة ماجستير)، جامعة الملك فيصل، شوال ١٤١٩هـ.

٢- حسن حجاب الحازمي: البناء الفني في الرواية السعودية (رسالة دكتوراه)، جامعة الإمام محمد بن سعود، الرياض ١٤٢٤هـ.

رابعاً: المجلات والدوريات:

١- الاجتهاد، عدد (٧)، بيروت ١٩٩٠م.

٢- آداب جامعة الملك سعود (٢)، مج (١٥)، الرياض ١٤٢٣هـ.

٣- آداب جامعة الملك سعود (٢)، مج (٥)، الرياض ١٤١٣هـ.

٤- أشغال ندوة الرواية العربية: واقع وآفاق ١٩٨١م.

٥- الرواية بوصفها الأكثر حضوراً (ملف نادي القصيم الأدبي)، بريدة ١٤٢٤هـ.

٦- علامات في النقد : عدد(٣٤) ، مج (٩) شعبان، جدة ١٤٢٠هـ .

٧- فصول : مجلد (٢) ، عدد (٤) القاهرة ١٩٨٢م.

٨- فصول : مجلد (١٢)، عدد (٢) ، القاهرة ١٩٩٣م.

٩- قوافل : عدد (٥)، الرياض ١٤١٦هـ .

❁ ❁ ❁



فهرس المحتويات





كل التجارب الإنسانية ، بل جوانب الحياة كلها يشهدان على حضور المكان وتعدد مظاهره ، كما يكشفان عن أثره الطاغي ، فهو جزء لا يتجزأ من كل الوجود في حركته وسكونه ، فالإنسان مرتبط بالمكان منذ لحظة وجوده في الحياة بل قبل ذلك حتى ساعة رحيله عن عالم الأحياء ، رحلة دائبة وتنقل مستمر من مكان إلى مكان ؛ فعالم الغيب مكان ، والرحم مكان ، واللحد مكان ، والتجربة البشرية مجموعة أمكنة .

تسعى هذه الدراسة إلى تتبع تحولات المكان وكثافة حضوره في نصوص الرواية السعودية ، محاولة رصد أبعاده الرمزية ، وتفسير علاقاته المتداخلة ، وبيان أثر الأمكنة في المواقف والأفكار ، والكشف عن الطرق الفنية التي قدم من خلالها المكان داخل النصوص الروائية ، استشرافاً لوسائل وصفه وتوظيفه ، واستنطاقاً لبعض دلالاته الثرية التي توحي بها الأمكنة ضمن علاقاتها الجدلية مع الإنسان تأثراً وتأثيراً من خلال ردود أفعال الشخصيات الروائية .

ISPN 978-9960-593-79-1



